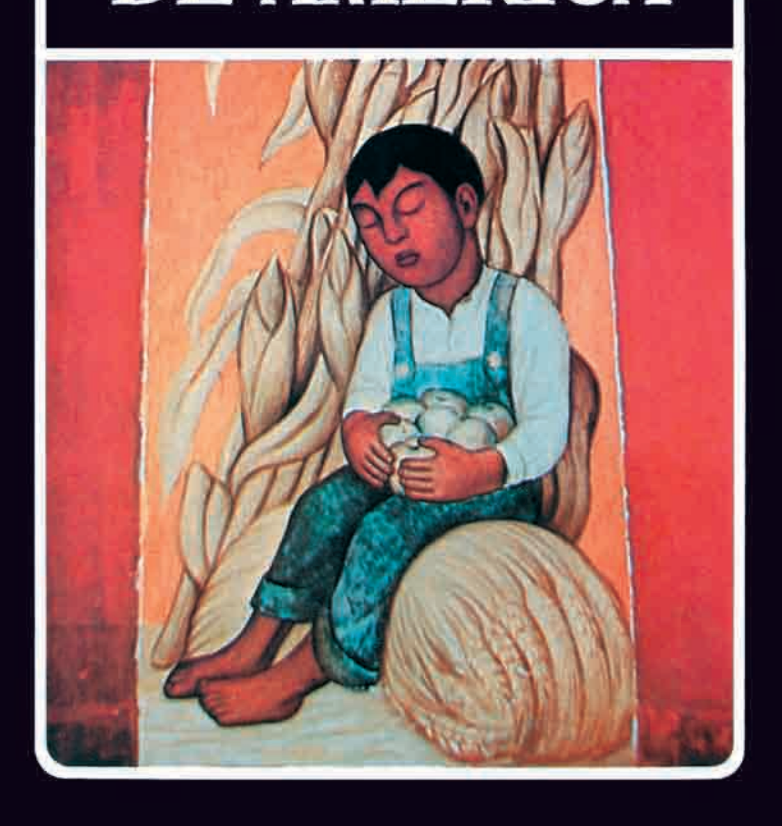
PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

LA UTOPIA DE AMERICA



PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

Para Martella y Bettina

1

En los retratos de Pedro Henríquez Ureña que legaron a la perezosa posteridad latinoamericana Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y Enrique Anderson Imbert, entre otros, no se distinguen los rasgos que habitualmente adornan a las imágenes de los próceres de las letras latinoamericanas. Carecía de pose y de pathos. Irradiaba, en cambio, una sobria pasión y un magisterio humano tan grandes, que alcanzan a llegar hasta el lector de hoy entre las líneas de los retratos. No lo rodeaba el aura de alguna leyenda que da fama. Ningún maestro europeo o, subsidiariamente, español lo santificó científicamente a la puerta de alguna sonora universidad, ni lo consagró con algún gesto de aprobación en alguna visita, ni, como ha solido ocurrir en tantos casos, le infundió con la mirada o un apretón de manos la ciencia de que carecía el afamado visitante. Fue discípulo de sí mismo, pero no autodidacta: desde niño, lo cuenta su hermano Max, fue el maestro por excelencia que aprendía enseñando y enseñaba aprendiendo, enriqueciendo así una vieja tradición americana que hizo del hogar una grata escuela y de la vida en sociedad una imborrable pasión intelectual. Ignoraba las gesticulaciones, y aunque en las prosas de su juventud temprana se asoman, tímidamente, es cierto, las huellas del entusiasmo que debió causar en el conciso Don Pedro la exuberancia del tenor de las letras italianas, D'Annunzio, esa admiración —comprensible en un amante de la ópera, como lo fue Henríquez Ureña— nunca lo sedujo a convertir la literatura en un escenario pintoresco. Pronto abandonó esas intenciones —o tentaciones— "guillermovalencianas" en aras de la sencillez cristalina, de la que es ejemplo la prosa de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928). Sin proponérselo, es decir, con elegancia, Pedro Henríquez Ureña encarnó la figura del antihéroe literario en la

República opulentamente patética de las letras latinoamericanas de su tiempo.

Este antiheroísmo lo ha retribuido la perezosa posteridad latinoamericana con un apurado, pero pertinaz olvido venerable. Las ediciones de *Las corrientes literarias en la América hispánica,* por ejemplo, se multiplican desde su aparición en 1949 (en la versión castellana de Joaquín Diez-Canedo; el original inglés es de 1945) con rutinaria regularidad. Nada indica, sin embargo, que en ese largo lapso se las haya leído con la atención que merecen y el provecho que prometen. Si algún avisado investigador de los años cincuenta se hubiera fijado sin prevenciones en las densas líneas que allí dedica Henríquez Ureña al Modernismo, y hubiera tratado de profundizarlas o, al menos, de rebatir sus tesis, es probable que el debate sobre el Modernismo hubiera podido prescindir tanto de las peregrinas especulaciones de Guillermo Díaz Plaja en su libro *Modernismo frente a Noventa y ocho* (1952) como de las numerosas defensas que ha emprendido con tan conmovedora cordialidad el jurista santanderino Dr. Ricardo Gullón. El párrafo con que se inicia el capítulo VII de las *Corrientes,* para citar sólo un ejemplo, plantea la cuestión en los adecuados términos históricos, y esboza, indirectamente, un programa de trabajo, cuya realización sigue aún prometiendo sólidos, concretos y claros resultados que eviten interesantes, a veces plausibles y bibliográficamente fundadas especulaciones sobre indigenismo, pitagorismo, los colores, los olores, etc., en el Modernismo, o que coloque esos fragmentos aislados dentro de un contexto que les dé sentido (si lo tienen). No deja de ser posible que los lectores avisados, pero desatentos, de las *Corrientes,* habituados al gesticulador "importantismo" reinante (aparatosas notas a pie de página, que no prueban ni complementan nada; terminología sonora, pero confusa; efusiones anecdóticas y clamantes eurekas que reivindican la genialidad del autor, etc.) no pudieron reconocer en las páginas sintéticas de modesta apariencia lo que tras ellas se ocultaba, y confundieron la síntesis con la enumeración. Pero la enumeración, tanto en el texto como en el rico aparato de notas, supone, para ser entendida en su dimensión, que el lector latinoamericano conozca, en parte o en todo y aún de manera rudimentaria, su propia literatura, de modo que la simple mención baste para que ese ideal lector latinoamericano coloque las obras, los autores y las corrientes en el contexto trazado por Henríquez Ureña. Para el lector extranjero (a quien estaban destinadas originariamente las *Corrientes*), la enumeración es un programa de estudio y al mismo tiempo una invitación a que cumpla un elemental mandamiento del trabajo intelectual: tener en cuenta un amplio, indispensable contexto, es decir, no confundir la literatura latinoamericana con el autor en que se especializa, no dar por ciencia rigurosa lo que es miopía o incapacidad personal de darse cuenta que un autor es sólo

un momento de un contexto y de un proceso, no todo el contexto y el proceso. Pero la invitación iba también dirigida a los lectores latinoamericanos, para que fueran lectores idealmente latinoamericanos.

La época en la que aparecieron las *Corrientes* fue doblemente desventurada como para que se atendiera su síntesis creadora. Pese a las muestras que de ella tenían, desde Martí y Darío, al menos, pasando por la trinidad Gallegos-Rivera-Güiraldes, hasta el entonces apenas conocido Vallejo, y Mallea, y Borges, por sólo citar algunos al azar, el público culto latinoamericano cultivaba una peculiar actitud ante su propia literatura. La consideraba como algo propio y hasta valioso, pero no parecía suficientemente convencido de su valor y menos aún del valor de su tradición; o, por ignorancia, creía que las glorias locales sustituían la literatura universal, consiguientemente la de los países del Continente, y hasta la superaban; o, en fin, daba por sentado tácitamente que cualquier autor extranjero era mejor que cualquier latinoamericano. Se leyó, por ejemplo, con insólita admiración *La familia de Pascual Duarte* (1943) del rezagado neocastizo Camilo José Cela, pero se pasó por alto *Ficciones* de Borges, de 1944. Los catálogos de las principales editoriales de aquella época dan testimonio del clima que ilustra este ejemplo. Ellas difundieron no solamente la gran literatura europea, sino también la mediocre, a la que se adjudicaba un valor que se negaba a la gran literatura latinoamericana de entonces. Y aunque ellas también dieron a conocer escritores latinoamericanos muy ampliamente, el público prefería a Stefan Zweig o a Camilo José Cela o a D. Carnegie. El extremo contrario de este "cosmopolitismo", el nacionalismo hispano-criollo, o simplemente hispano, o simplemente criollo, lo mismo que cierto indigenismo, no era sustancialmente diferente de aquel: los dos partían de la misma actitud ambigua, es decir, la de la convicción a medias del valor de la literatura latinoamericana. Sólo que en los nacionalistas, ésta se manifestaba de manera irritada y resignadamente agresiva, como una "confusión de sentimientos". A los dos extremos dedicó Henríquez Ureña precisas reflexiones en su ensayo "El descontento y la promesa" de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* de 1928. En 1949, no había variado en nada, al parecer, la situación de 1928. Por el contrario. Paradójicamente, animados por las pintorescas reflexiones del báltico Conde de Keyserling, por la monumental morfología de Spengler, por los improperios de Papini, por el "circunstancialismo" orteguiano, y armados con el aparato conceptual europeo de sospechosa procedencia ideológica, los latinoamericanos se entregaron a la tarea de destacar la especificidad telúrica de América, logrando así una involuntaria síntesis de los dos extremos. Tras numerosas "interpretaciones" del "ser" americano que gozaron entonces del favor del público (la marxospengleriana de Haya de la Torre, la nietzscheana de Franz Tamayo, entre otras), se ocultaba esa actitud ambigua frente a la propia

cultura. Las especulaciones afirmativas y optimistas satisfacían el deseo de adquirir, al menos verbalmente, dignidad histórica, nacido, empero, de una profunda y callada desconfianza ante lo propio.

Las *Corrientes* no practicaban ese tipo de nacionalismo incrédulo y servil. Y ello contribuyó, en parte, a la peculiar recepción con que escépticamente se honró al libro. Descreyendo de la propia literatura, ¿cómo iba a darse crédito a una obra que la "descubría" y que descubría, además, su valor y su sentido histórico, opuesto radicalmente al sentido municipal y de campanario que hasta entonces se le había dado?

Pero este peculiar nacionalismo no fue la única causa de la desconfiada recepción de la obra. Los estudios literarios en América habían comenzado a recibir las influencias de la renovación cultural iniciada en España por el krausismo, más tarde por Menéndez Pidal y, de manera más inmediata en el Continente, por Ortega y Gasset, según suele afirmarse. Se había introducido, pues, el "rigor germánico". Sólo conocido por los discípulos del legendario Instituto de Filología de Buenos Aires, en el que colaboró Henríquez Ureña, y por los lectores, escasos, de las publicaciones de aquél, el "rigor germánico" se reveló a casi todo el Continente cuando en un "viaje a las regiones equinocciales" en 1948, Dámaso Alonso difundió con primores y desgarrones afectivos la reciente versión que él había hecho de la vieja estilística de Leo Spitzer. La revelación fue fulminante. La estilística invadió los estudios literarios con tal pretensión de única y absoluta verdad científica, que sofocó a la historia o la consideró como algo extraliterario. En esta embriaguez formalista, las *Corrientes* sólo podían parecer un simple manual más de historia literaria al uso, en el que la ausencia de "estilística" certificaba ya su "antigüedad", y lo condenaba a ser eco de un mundo pasado y pobre en el eufórico nuevo universo que experimentaba el voluptuoso poder hermenéutico de la estilística. Pero no fueron solamente la coqueta álgebra y el "rigor" de los procedimientos analíticos los que despertaron el entusiasmo por el nuevo método formalista. Este se presentaba no solamente como un método que garantizaba la objetividad de la interpretación y que ponía a disposición un arsenal de instrumentos fácilmente manejables y combinables, sino como una teoría de la literatura que, además y como si lo anterior fuera poco, traía la marca de la rigurosa "Escuela de Madrid". No sobra recordar que cuatro años antes de esta revelación del formalismo, Alfonso Reyes había publicado *El Deslinde. Prolegómenos a una teoría literaria* (1944), una de las primeras obras modernas de teoría literaria en los países de lengua española (junto con *Concepto de la poesía* (1941), de José Antonio Portuondo), que por su significación y solidez era comparable a la de Román Ingarden, *La obra de arte literaria* (1930). Pero aunque es más fundamentada, amplia y seria que la primorosa de Dámaso

Alonso en su versión viajera (la académica la regaló Carlos Bousoño en 1952, con su *Teoría de la expresión poética*), y mostraba conocimiento no sólo de la reveladora "Escuela de Madrid", sino de otras corrientes que, aunque no eran germanas, eran, sin embargo, rigurosas (I. A. Richards, por ejemplo), los estudiosos latinoamericanos de entonces no la leyeron con la atención que merecía y el provecho que prometía (la excepción de Portuondo confirma la regla). Ocurrió con ella lo que a *Ficciones* de Borges y a las *Corrientes* de Henríquez Ureña. ¿Qué ocurría, entonces, realmente?

2

La indiferencia del público y de los estudiosos latinoamericanos frente a obras como las citadas más arriba, y su servil y ciego entusiasmo por lo que hacía resonar la "zeta castellana" (con las erres germánicas del rigor), en un momento de exaltados nacionalismos, no delata solamente una incongruencia. En la política, ésta se manifestó de manera delirante: las ideologías nacionalistas articulaban sus programas de "redención" con categorías de corrientes intelectuales profundamente arraigadas en el desarrollo político y social de Europa; corrientes, además, que formaban parte del contexto complejo de los fascismos europeos. Tras Haya de la Torre asoma Spengler, es decir, tras el teórico del "indoamericanismo", el más energúmeno y refinado profeta del imperialismo germánico; Jorge Eliécer Gaitán, menos dado que Haya a la filosofía de la historia, reproducía fragmentos de la vida política italiana de inconfundible sello mussoliniano; también se los encontraba en el justicialismo de Perón, quien los aderezó con ingredientes de la "doctrina social de la Iglesia", y del nacionalismo, y de la falange española. Esta había dado su nombre a la juventud chilena del partido conservador, que descontenta con el anquilosamiento ideológico de sus patriarcas quiso rejuvenecerlo con un radicalismo de derecha, en el que además de la "doctrina social de la Iglesia" cupieron las producciones de Manoilesco, el teórico de la "Guardia de hierro" rumana. El panorama ideológico de esos años era tan confuso como cada una de las ideologías nacionalistas. Claro era solamente un hecho: nunca estuvieron tan cerca entre sí la izquierda y la derecha, aproximadas por el nacionalismo de esos años. El tiempo ha decantado las aguas y ha limado las aristas que aparentemente los separaban: el germen irracionalista se desarrolló en direcciones aparentemente racionales, pero no perdió su íntima sustancia. Lo comprueban el pro-americanismo nacionalista del ex falangista Eduardo Frei y del "indoamericanista" Haya de la Torre, y de manera más tumultuosa el neoperonismo. La opción de los primeros por el "desarrollismo" no viene a significar, en última ins-

tancia, otra cosa que el postulado de una incongruencia, es a saber, que la emancipación y la soberanía de una Nación dependen del apoyo de las inversiones extranjeras, que la cifra y suma de una Nación soberana descansa en las arcas de la ITT y demás. Con el argumento de que sólo así se pueden crear puestos de trabajo —lo que técnicamente es cierto— y consiguientemente solucionar los agudos problemas sociales, se distraía de la realidad, esto es, que los conflictos sociales sólo pueden solucionarse mediante una reforma radical de la sociedad, presupuesto largo y difícil, es cierto, del mejoramiento que ellos pretendían con soluciones a medias. La resistencia a todo cambio había caracterizado a las altas clases sociales latinoamericanas desde muy temprano en el siglo XIX. Al terminar el medio siglo presente, los beneficiarios de los movimientos de izquierda del primer cuarto del siglo XX, de la Revolución mexicana de 1910 y sus irradiaciones a todo el Continente, de los efectos de la Revolución de Octubre, de la Reforma universitaria de Córdoba, del movimiento sindical; los que gracias a todo esto habían podido ascender socialmente, eran tan resistentes a cualquier cambio consecuente como hasta entonces lo habían sido sus patrones opresores. Esos beneficiarios eran la clase media. De un cambio sólo esperaba la satisfacción de sus expectaciones, pero éstas son esencialmente contrarias a aquél: afirmaba cualquier revolución, si ésta le prometía la realización de sus sueños, es decir, poder llegar a ser como la artificial nobleza de la alta clase dominante. A ese ideal se superponía, embelleciéndolo, el mundo trivial de Hollywood, que era, además, el modelo de las "aristocracias" urbanas latinoamericanas. Se preparó, entonces, lo que eufónicamente se llamó, más tarde, la "revolución de las expectaciones". El fenómeno es más complejo. Pues tras esta supuesta revolución se ocultaba el frívolo compromiso a que había llegado el nacionalismo incrédulo y servil, la incongruencia de quien cree que la mejor manera de gobernar es la abdicación. Unamuno, autor favorito de entonces, había acuñado una frase que llegó a citarse con fervor: "que inventen ellos". Se refería, como se sabe, a los europeos y a su superioridad científica sobre los españoles. Los nacionalistas desarrollistas de mitad del siglo no acuñaron expresamente una frase análoga: "que gobiernen ellos" (ella no cabe en su retórica), pero la suma de su ideología y el resultado a que condujo cabía en esa fórmula. Sólo que "ellos" eran los Estados Unidos. Aprovechando los últimos ecos de la política de Roosevelt, algunos intelectuales latinoamericanos que habían formado parte de la reforma universitaria puesta en marcha por la Reforma de Córdoba, o que militaban en el aprismo, o que habían mostrado semejantes inclinaciones, difundían un nuevo ideario. Variado en su expresión, éste podía reducirse a una versión ingenua y optimista de la consigna "América para los americanos". Parecían creer que para alimentar semejante optimismo bastaban los ensayos de Waldo Frank. Criticaban a

los Estados Unidos, pero su crítica distaba mucho de la que había hecho Rodó; la hacían con amor, con la esperanza de que el vencedor de la Segunda Guerra mundial retornara a la pragmática Ilustración de la Norteamérica de la Independencia. En el fondo, tan sutiles esfuerzos de ingenio y esperanza expresaban solamente un deseo: "que gobiernen ellos", pero que lo hagan como se dice que gobernaron Jefferson y Washington. La realización de esa política fue obra de un castizo periodista colombiano, quien durante su período de presidente en su país consagró paladinamente para los gobiernos civiles una regla que hasta entonces se había reservado para los dictadores como Trujillo: "que gobiernen ellos" es la condición *sine qua non* de que gobierne yo. Un análisis *sine ira* de lo que significó sociológicamente el Dr. h. c. Alberto Lleras Camargo en esos años, tendría que preguntar, primero, por las condiciones sociales que lo hicieron posible, y luego, en estudio comparativo con figuras de la política latinoamericana como Rosas, García Moreno, el Dr. Francia, Portales, entre otros, poner de presente su diferencia específica en esta robusta galería. Si los primeros creían alcanzar el "progreso" mediante la opresión interior, el colombiano lo esperaba de la opresión externa. Los primeros invocaban una peculiar tradición para legitimar su empresa, mientras que el otro veía en Norteamérica no sólo el modelo sino el garante del progreso y la libertad americanos. El largo cambio que se había operado en la historia latinoamericana desde el siglo XIX lo ilustran los aparentes extremos Rosas y Lleras Camargo. A Rosas lo apoyaron los gauchos, a Lleras Camargo y a sus compañeros de mentalidad los sostenían las nuevas clases medias.

Arraigadas aún en el suburbio, o en el barrio solidario de vida estrecha o en la provincia, de donde provenían, las nuevas clases medias cultivaban un sentimental nacionalismo parroquiano, pero su meta y su vida cotidiana se orientaban por los modelos "hollywoodificados" de las altas clases sociales. Aunque el proceso era normal, porque en eso ha consistido todo cambio social (así nació la burguesía en la Edad Media tardía), las circunstancias que lo acompañaron y los resultados que produjo en América no son comparables con otros procesos históricos anteriores. De éstos los diferencian el hibridismo y la trivialización. Una fórmula plástica adecuada a esta situación podría intentarse recurriendo a estrellas de cine de aquellos años: el ideal simbólico de las nuevas clases medias (incluidos sus políticos y sus sutiles ideólogos), consistió en una mezcla de Jorge Negrete y Robert Taylor (y sus variaciones). Esta mezcla de charro y eficiente galán moderno norteamericano, de una América folklórica y una Norteamérica confortable, de ranchera y foxtrot, era, evidentemente, una confusión. Pero confusión fue la característica de las nuevas clases medias en el momento de su consolidación en la América Latina de los años 40 y 50.

Esa confusión, que en el lenguaje de la sociología podría llamarse anomia, es decir, caos, no se presentó como caos. Se presentó como norma. La norma del caos es la atomización de toda unidad de sentido o, si se quiere, es la consagración de la incongruencia. Esta se manifestaba no solamente en las esferas de la ideología política y de la vida cotidiana, sino también en la ciencia que por aquellos años había alcanzado el estado que Francisco Romero llamó de "normalidad filosófica": la filosofía. Aunque ésta surgía, por fin, con serios ademanes de solidez y racionalidad, su rasgo predominante fue un vitalismo de estirpe orteguiana o un irracionalismo que se alimentaba de la apresurada recepción dogmática de las corrientes europeas desde Bergson hasta Scheler y Heidegger. Bajo esta inspiración heterogénea, ella negaba el "sistema" y no se percataba de que estaba librando una batalla fantasma, ya liquidada hacía un siglo. Pues el sistema que negaban los irracionalismos —y tras ellos la filosofía asimilada en América— había sido en el siglo XIX la filosofía de Hegel, tal como la preparó abreviadamente Kierkegaard para condenarla, sin haber podido darse cuenta de que Hegel mismo había pronunciado la necrología de esa filosofía. La negación del "sistema", al que popularmente se lo entendía como violación de la realidad, justificaba el fragmentarismo, el ensayismo filosófico con pretensiones sistemáticas. Pero en el fondo se justificaba solamente la carencia de auténtico rigor intelectual. Se habían recibido las últimas corrientes de la filosofía europea, especialmente la alemana; se las había aceptado sin crítica, se las comentaba devotamente, pero no se pensaba, al parecer, que estas corrientes eran el resultado de un proceso histórico y de muy precisos hábitos y condiciones institucionales del trabajo intelectual, que no existían en América. Nada hubiera impedido a esos creadores de la "normalidad filosófica" la recuperación de ese proceso y la introducción de esos hábitos. Nada, excepto la carencia de los instrumentos más elementales (el conocimiento sólido de las lenguas en las que se había discutido durante el proceso), y la pérfida astucia de la tradición "filosófica" de los países de lengua española, el escolasticismo tomista. A las nuevas corrientes se las recibió como se había recibido y practicado tradicionalmente el tomismo: como autoridad que se comenta exegéticamente y se continúa en un margen muy limitado de libertad. Involuntariamente, los creadores de la "normalidad filosófica" resultaron unos "recienvenidos". No se niega su mérito; se hace sólo una comprobación histórica. El carácter de estos esfuerzos lo vio, muy temprano, Macedonio Fernández. La negación, tácita o expresa, del "sistema", que correctamente entendido es método crítico y exposición coherente de los resultados de una investigación; el irracionalismo, latente o palmario, de la filosofía de entonces, permitió mantener el *statu quo* del ejercicio filosófico, que ellos pretendían revolucionar, mediante una sustitución. En la época de la secularización, la filosofía dejaba de ser *ancilla theolo-*

giae y se convertía, en cambio, en *ancilla* del individuo inefable. A ello corresponde el hecho de que la fe fue sustituida por la intuición.

Tanto la fe como la intuición pueden prescindir del conocimiento y de la discusión crítica de la historia del pensamiento. Del mismo modo, ellas, que se consideran como axioma, permiten construir sobre su base un edificio teórico de apariencia matemática que despierta la impresión de rigurosa cientificidad. En esos edificios, la historia sólo cabe como objeto de las especulaciones. Estas pueden servirse de Aristóteles y de los otros grandes momentos de la historia filosófica, pero no los necesitan: la fe y la intuición sustituyen el conocimiento del proceso. Aunque las filosofías irracionalistas, vitalistas, intuicionistas, se formularon en Europa en condiciones diferentes de las que se daban en América, su recepción fue posible y fructífera, no sólo porque al declinar los años 40 las condiciones sociales en América eran análogas a las de la Europa finisecular, sino porque, además, se prestaban para articular teóricamente el caos reinante y para darle el cariz de orden humano y, a la vez, científico. Ellas contribuyeron a encubrir el caos, que más tarde abarcó, paulatinamente, a todo el Continente. Es preciso agregar que en la recepción de las corrientes filosóficas europeas y especialmente alemanas tuvo lugar un proceso de decantamiento mediante el cual se asimilaron parcialmente las filosofías recibidas. Husserl, por ejemplo, no dejó huella palpable. De Simmel se pasó por alto su *Filosofía del dinero* (en donde se encuentra la primera tematización moderna de la alienación), y se concentró la atención en algunos de sus ensayos impresionistas. Nada indica que la *Sociología del saber* de Max Scheler haya suscitado críticas (al menos entre los marxistas) o ensayos en esa dirección. Los otros trabajos schelerianos sobre temas cordiales y personalistas, en cambio, invadieron no solamente toda la literatura filosófica, sino, ocasionalmente, llegaron a trepar la tribuna de algunos parlamentarios. Se asimiló, pues, lo que se quería asimilar, el aspecto irracional de esas filosofías. Y así como en la ideología y en la praxis política, y en la vida cotidiana dominaba la incongruencia, así también la "normalidad filosófica" estaba determinada esencialmente por ella.

El nacionalismo incrédulo y servil, la mezcla de una América folklórica y una Norteamérica confortable y eficiente, que constituía el ideal de vida de las nuevas clases medias; y la glorificación de lo irracional y de la intuición como fundamentos de un pensamiento racional y rigurosamente científico, son partes que se corresponden entre sí de una unidad más amplia, que abarca también el derecho, y cuyo signo es la incongruencia, es decir, la voluntaria desintegración. Esta incongruencia la llamó Ernst Bloch (en un ensayo de 1934, recogido en *Erbschaft dieser Zeit*), la "simultaneidad de lo no-simultáneo", la coexistencia de lo dispar. Más tarde, la sociología del desarrollo la llamó "dualismo", pero no sacó las consecuencias que sacó Bloch de su descripción de la

Alemania pre-hitleriana, esto es, que esa "simultaneidad de lo no-simultáneo" (la fábrica y el idilio campesino, Krupp y el mundo pastoral narrado, por ejemplo, por Ernst Wiechert —cuyas novelas difundió en aquellos años la editorial Janés, de Barcelona—) es el origen social y el motor del fascismo. Quienes comprobaron que en el decenio que siguió a la victoria de los Aliados se comenzó a operar en América la "revolución de las expectaciones" y la "emergencia de los sectores medios", no sabían, posiblemente, que con ello estaban dando un nombre diferente a lo que Bloch había llamado la "simultaneidad de lo no-simultáneo". Involuntariamente, enriquecían con material empírico y ejemplos recientes el esbozo de Bloch. Pues la "revolución de las expectaciones" es, en realidad, una simultaneidad de lo no-simultáneo, la simultaneidad de las expectaciones y la carencia de medios para satisfacerlas. Esta tensión es una característica esencial de las clases medias. En un momento de crisis económica, esa tensión estalló e inauguró en Europa la larga y aún no conclusa era del fascismo. No es necesario exponer extensamente que todas las formas del fascismo, las más manifiestas y las latentes, se sostienen y se nutren de una filosofía irracional, cuyo fundamento es la intuición. Esta se atiene al momento, no al proceso temporal; se arraiga en lo inmediato, y rechaza las mediaciones del "esfuerzo del concepto" (Hegel). Es una forma anecdótica de la contemplación mística, en la cual buscan refugio los que padecen bajo las contradicciones sociales, que ellos mismos fomentan y celebran. El polo opuesto a esta filosofía de la miopía desintegradora es el pensamiento dialéctico. Su fundamento no es primariamente, como se ha pensado, el esquema tesis-antítesis-síntesis. Su fundamento es la relación concreta entre lo general y lo particular y el movimiento producido por esta relación, en la que concrecen lo general y lo particular hasta formar un contexto. El fundamento del pensamiento dialéctico —que no tiene que ser necesariamente marxista-leninista para merecer su nombre— es, dicho sumariamente, el movimiento histórico. Un tipo de pensamiento dialéctico es el que subyace a las *Corrientes* de Pedro Henríquez Ureña. Con ellas, demostró él una vez más que seguía siendo el anti-héroe de las letras americanas, pero en estos años ya no era el anti-héroe de los gesticuladores de comienzo de siglo, sino el anti-héroe de los primogénitos de estos gesticuladores, del "héroe en franela gris", de las clases medias nuevas.

3

Dentro de la historiografía literaria de lengua española, corresponde a las *Corrientes* un puesto singular. Menos voluminosas y menos ambiciosas que las obras monumentales de Menéndez Pelayo y Menéndez

Pidal, ellas no pretenden esclarecer la "esencia" de América o de lo eternamente americano, ni descubrir, en la literatura "estructuras funcionales" o "vividuras" estáticas de procesos históricos y sociales. Su propósito es más modesto: el de ser, simplemente, historia literaria, en el sentido moderno del concepto. Después de Menéndez Pelayo, sólo Henríquez Ureña merece ser inscrito en el contexto de la moderna historiografía literaria. Su programa fue formulado por Friedrich Schlegel en sus fragmentos del *Athenäum* (1798-1800), en su *Historia de la poesía de los griegos y los romanos* (1799), y en sus *Características y críticas* (1801), y ejemplificado en sus *Lecciones sobre la literatura antigua y moderna* (1812). El programa es, pues, de origen y filiación romántica, pero como lo muestra el desarrollo posterior de la historiografía literaria, lo que en ella no es romántico, es anticuario, es decir, ahistórico.

En discusión con Herder y Lessing, y asimilando elementos de cada uno de ellos, Schlegel parte de la tesis de que toda obra de arte literario ha de considerarse como un fenómeno único, histórico, ligado a un tiempo y a un espacio. El primer paso del historiador de la literatura consistirá en separar de la totalidad de una literatura todo lo que no es representativo de un determinado momento o grado de la formación cultural y lo que no ha influido decisivamente en la vida intelectual; todo lo que no merece, según Schlegel, el nombre de "clásico". Esta actividad segregadora es una actividad polémica, pero constituye solamente un paso preparatorio, cuyos resultados no han de aparecer en la exposición. Sólo lo que es "clásico", es decir, representativo e influyente en un determinado momento de la formación cultural, es susceptible del juicio estético; sólo lo "clásico" es "objeto de la historia". La selección de lo "clásico" es el único "sistema crítico". No teniendo ya validez la poética normativa, las "reglas" según las cuales se puede decidir sobre el valor o desvalor de una obra, el historiador de la literatura ha de justificar su selección de lo clásico exponiendo la impresión que, tras estudio laborioso, dejó en él la obra elegida como "clásica". La demostración y prueba del juicio valorativo del historiador constituye lo que Schlegel llamó la "característica"; un conciso ensayo interpretativo sobre la significación de un autor en un determinado momento de la evolución literaria, de la "formación cultural". Esta característica sustituye los detalles biográficos y bibliográficos, las simples "noticias" en lo que consistían los "estudios anticuarios". El historiador de la literatura que pronuncia juicios de valor es, por su actitud polémica, lo contrario del coleccionista, del historiador tradicional; es, como dice Schlegel, un "juez del arte", que se caracteriza por su decidida voluntad de polémica y valoración. El modelo de este "juez del arte" fue Lessing, a quien Schlegel, empero, reprochó que su crítica era ahistórica. Histórica, en cambio, fue la consideración de la literatura de Herder, pero ella pecaba, según

Schlegel, de carencia de crítica. Schlegel postula una síntesis en la que la voluntad y decisión de crítica y polémica se complementen y corrijan, con la disposición de la percepción histórica, con la capacidad de considerar la obra literaria como un fenómeno único (Lessing), ligado al tiempo y al espacio (Herder). En su *Historia de la poesía de los griegos y los romanos,* precisa Schlegel lo que él entiende concretamente por el condicionamiento histórico, o espacio-temporal. Siguiendo a Winckelmann, asegura Schlegel que existe una íntima relación entre el Estado y el arte de los griegos. Pero de manera diferente a su maestro, el romántico no explica esa relación causalmente. "El nacimiento del Republicanismo y del arte lírico helenos —afirma Schlegel— se encuentran tan íntimamente ligados entre sí, que a veces hay que dudar sobre cuál es aquí la causa y cual el efecto". En vez del concepto de relación entre causa y efecto, introduce Schlegel el concepto de relación recíproca y, consecuentemente, en vez de la diferencia entre circunstancias exteriores (causa) y transformaciones internas (efectos), propone él la exposición de una "corriente unitaria de devenir". En suma, Schlegel sustituye una concepción causal-mecánica de la historia literaria por una concepción orgánica y total. Con la síntesis de crítica estética y de consideración histórica, y con la concepción de la reciprocidad entre arte y constitución social que ha de exponerse como una "corriente unitaria de devenir", fundó Schlegel la moderna historiografía literaria.

En siglo y medio, la historiografía literaria no ha abandonado el marco trazado por Schlegel, pero tampoco ha realizado totalmente sus postulados. Con la excepción de las obras monumentales de la historiografía literaria del siglo XIX como la de Gervinus, para Alemania, o la de De Sanctis, para Italia, la historiografía literaria, aún manteniéndose esquemáticamente dentro de los límites esbozados por Schlegel, ha ido convirtiéndose cada vez más en una nueva versión de los "estudios anticuarios", y ha renunciado o bien a la crítica, o bien a la historia.

La teoría de la historiografía literaria de Schlegel sufrió modificaciones y precisiones en dos hegelianos, en Gervinus y De Sanctis. Los dos abandonaron el cosmopolitismo de Schlegel, y en un momento de crisis y formación de los Estados nacionales (la obra de Gervinus es de 1842; la de De Sanctis es de 1871), consideraron la historia literaria de sus países como índice de la paulatina maduración de la conciencia nacional. Gervinus y De Sanctis llegaron por distintos caminos y desde posiciones diferentes de los de Schlegel a los mismos resultados a que había llegado el voluble romántico: que la historia de la literatura es el desarrollo orgánico de una totalidad en el que la sociedad y la literatura se condicionan recíprocamente. Pero de manera diferente a Schlegel, los dos concibieron lo "clásico" no como un momento representativo de un desarrollo literario, sino como una plenitud del proceso de la literatura, que a su vez era síntoma de la plenitud a la que había llegado la Nación (en

Gervinus) o de las plenitudes pasadas que había que recuperar en el presente (De Sanctis). Aunque Gervinus y De Sanctis no cultivaron el conservatismo político, la modificación del concepto de "clásico", que en la nueva versión se convierte en el punto arquimédico desde el que se ha de juzgar la literatura pasada y la futura; tal modificación favoreció un estatismo que contradecía la noción de desarrollo orgánico y de totalidad. Esta contradicción subyace a la historiografía literaria de Menéndez Pelayo. En su *Defensa del programa de literatura española* (1878), aseguró que la historia literaria es un proceso orgánico, pero la exposición de ese proceso no supone una actividad polémica y valorativa de selección. "No hay antecedente pequeño no despreciable", decía Menéndez Pelayo. Toda gran obra de la literatura surge en el campo que han laborado miles de autores desconocidos. Con esta afirmación Menéndez Pelayo no sólo rehabilitaba el método ahistórico de los "estudios anticuarios", sino suspendía la función crítica y selectiva del historiador de la literatura, y sucumbía al positivismo ingenuo de la filología ateórica. Su propósito fue el de describir en su totalidad el proceso de la literatura de lengua española. Pero sin una actitud polémica y valorativa previa, la descripción de ese proceso estuvo a punto de convertirse en un inventario detallado que amenazaba sofocar bajo la masa del material el hilo que hacía reconocible el proceso. De tal peligro lo salvó un apriori: la consideración del Siglo de Oro como la culminación del proceso no sólo de la literatura sino de la formación de la conciencia nacional española. Consecuentemente, lo que surge después de esta plenitud sólo puede ser decadencia o repetido y largo eco de los siglos dorados o intromisión extranjera.

La concepción de lo "clásico" no como un momento representativo de un proceso, sino como su plenitud, pone entre paréntesis el carácter dinámico y abierto del proceso, lo petrifica: no sólo en Menéndez Pelayo, sino también en Gervinus y De Sanctis, el proceso termina en los monumentos literarios de la conciencia nacional. La modificación de la noción de lo "clásico" y la consecuente deshistorización de la historiografía literaria ocurrió bajo el signo de crisis políticas: la fallida Revolución de 1848 en Alemania, el auge difícil del Risorgimento italiano, los largos efectos desintegradores del derrumbamiento del Imperio español. En esos momentos de crisis, de búsqueda de una conciencia nacional unitaria y unificadora (jacobina en Gervinus y De Sanctis; regresiva en Menéndez Pelayo), la historiografía literaria se convirtió en instrumento de los nacionalismos. Por encima de las hondas diferencias políticas que separan a los dos europeos del erudito peninsular, sus propósitos caben en la frase con la que Gervinus justificó su empresa: "Nos parece que ya es tiempo de hacer comprender a la Nación su valor actual, de refrescarle su mutilada confianza en sí misma, de infundirle orgullo de sus más viejos tiempos, y gozo del momento actual, y el más seguro

ánimo para el futuro". Consecuente con su posición, Menéndez Pelayo no quería infundir gozo del momento actual, sino someterlo a severa crítica; pero sustancialmente, se trata sólo de un breve cambio de acento.

La deshistorización de la historiografía literaria bajo el signo de los nacientes nacionalismos, coincide en Europa con la marcha triunfal del positivismo. El mandamiento comtiano de que el método de las ciencias naturales debe ser transpuesto al método de las ciencias del espíritu, produjo en la historiografía literaria francesa no solamente a un Sainte-Beuve y un Taine, quienes operaron con analogías de la zoología, de la química, de la botánica y de la mecánica, sino al "evolucionista" Ferdinand Brunetière. Este ya no necesitaba de la historia literaria para documentar la plenitud de una conciencia nacional, porque para su método "evolutivo" los productos literarios no deben describirse en su relación con los procesos políticos, culturales o sociales. Sólo la relación recíproca entre ellos, su causalidad interna, "la influencia de las obras sobre las obras" es lo que ha de ocupar al historiador objetivo de la literatura. Como en casi todos los casos, viejos y recientes, de "cientificismo", la objetividad del método no impidió a Brunetière juicios tan peculiares como el que dio sobre Goethe, al reprocharle que en el *Werther* había hecho que el héroe se suicidara, y que, sin embargo, Goethe había seguido viviendo tranquilamente; o sobre Stendhal y Baudelaire: "Entre los corruptores de los colegiales yo no vacilaría jamás en contar al autor de *Rojo y Negro,* y al de las *Flores del mal*". Con Brunetière la deshistorización de la historiografía literaria había llegado a un extremo peregrino: si en Gervinus, De Sanctis y Menéndez Pelayo la historia literaria tenía la función de fortalecer la conciencia nacional, en Brunetière aquélla servía sólo de arma de una creencia delicuescentemente antimoderna.

La deshistorización no significa que después de las cumbres y el descenso de la historiografía literaria en el siglo XIX, ésta no haya mejorado sus métodos de trabajo concreto, y afinado, en general, todos sus instrumentos. La deshistorización significó, primariamente, la culminación del proceso iniciado por Gervinus con su modificación del concepto de lo "clásico". La plenitud de la literatura y de la conciencia nacional, hacía superflua la historia misma, o más concretamente, la concepción historiográfica del primer romanticismo. Esta, menos sistematizada y ambiciosa que la de Hegel, pero semejante a ella, sucumbió a la dialéctica del hegelianismo que dominó casi todo el siglo XIX en Europa; sucumbió a la autoaniquilación de la dialéctica idealista. La deshistorización fue su consecuencia y, a la vez, el presupuesto del positivismo en la historiografía literaria. La entrada victoriosa del positivismo en los estudios literarios, tortuosa y laberíntica primero, pero después de la Segunda Guerra mundial, segura e incontenible, favoreció la renuncia, más aún el rechazo de la historia, y amparó toda clase de formalismos. El proceso

no era solamente un proceso histórico espiritual. Todos los positivismos y formalismos han satisfecho dos exigencias ideológicas, al menos, de la sociedad capitalista: la afirmación de las bases injustas del progreso técnico, la acomodación y justificación de sus presupuestos económicos e ideológicos; y el sofocamiento de la crítica, el lujoso conformismo de las grandes revoluciones verbales. La América hispánica también participaba de esos gozos.

No puede imaginarse ambiente más desfavorable que éste para la recepción de las *Corrientes*. Parecía traer un halo del siglo XIX, del siglo odiado, en significativa coincidencia, tanto por la reacción como por los recién nacidos "managers". Eran modernas en un sentido diferente al de la nueva modernidad de los compendios y "Selecciones". Planteaban problemas fundamentales, para cuya captación faltaban la voluntad y el sentido. Pensaban en dimensiones propias del pensamiento dialéctico: la totalidad, que crece en la armonía recíproca de lo general (la concepción) y lo particular (el dato, y el detalle); el momento, representado por las figuras significativas de un proceso; el proceso, trazado ya en el título de la obra: corrientes; y aunque de manera elegante, y por eso casi imperceptible, ejercían la crítica. Proponían, además, una toma de conciencia, no nacional, sino de toda la América hispánica; una toma de conciencia que es la meta a que tiende todo pensamiento dialéctico. No ofrecían nada inmediatamente práctico: ni cómo se organiza un país o una revolución, ni cómo se interpreta fácilmente un poema. No era esa su tarea, evidentemente, pero sí eran esas las expectaciones generales de los pragmáticos sectores medios en histérica emergencia. Y como el nuevo "managerismo" osmótico, que había conducido a los países americanos a soñar ambiguamente en el Puerto Rico "asociado", estaba produciendo entonces la "peste del insomnio", su "manifestación más crítica: el olvido", y los estaba llevando a una "especie de idiotez sin pasado" (como recuerda García Márquez), no se pudo percibir que las *Corrientes* en nada se parecían a un manual de historia literaria al uso, sino que constituían el último y renovador eslabón de la historiografía literaria moderna; renovador, porque no caían en los vicios que suprimieron su dinámica, sino que dio a aquélla una dimensión nueva. Realizaban las nobles intenciones jacobinas que movieron a Gervinus y a De Sanctis, y que ellos, inevitablemente lastrados por el inevitable vicio europeo de los nacionalismos, no lograron siquiera articular.

Las *Corrientes* describen el proceso de una literatura (y de una cultura, en el sentido más amplio de la palabra), pero la descripción no tiene la tarea de documentar la plenitud de una conciencia nacional, sino solamente los caminos que hasta ahora ha recorrido esa literatura "en busca de su expresión". Esa expresión es la Utopía. A diferencia de Gervinus, de De Sanctis, de Menéndez Pelayo, por sólo citar a los más grandes representantes de la historiografía literaria moderna, Hen-

ríquez Ureña no consideró la historia literaria como índice de la madurez de un proceso puramente político, la Nación, sino como impulso de la realización de un anhelo social, la Utopía, es decir, la "patria de la justicia".

4

La idea de utopía es uno de los supuestos de la concepción historiográfico-literaria de Henríquez Ureña. La formuló concisamente en dos ensayos de 1925: "La Utopía de América" y "Patria de la justicia". A la formulación no la acompañan la laboriosa elucidación teórica ni el entusiasta lenguaje expresionista con los que Ernst Bloch esbozó en 1918 (en *Geist der Utopie*) el fundamento de su filosofía de la utopía. Pero tras las pocas frases con que lo hace Henríquez Ureña se pueden divisar los rasgos esenciales que Bloch puso de relieve en la Utopía, y que la privan del carácter de ilusión y quimera, y la convierten en una categoría antropológica e histórica. Después de un sintético recuento de las fuerzas que se han opuesto en nuestra América, el espíritu y la barbarie (que "tuvo consigo largo tiempo la fuerza de la espada"), y en cuya lucha siempre "el espíritu la venció en empeño como de milagro", Henríquez Ureña hace este llamado a los americanos: "Ensanchemos el campo espiritual; demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.

"¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones intelectuales del Mediterráneo, nuestro gran antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección... Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica... Grecia cree en el perfeccionamiento de la vida humana por medio del esfuerzo humano".

La utopía no es, pues, solamente un programa general concreto para el futuro inmediato y, aún para el presente, cuya meta es la "justicia social y la libertad verdadera"; la utopía es una histórica esencia del mundo de Occidente, es el motor y el sostén de su historia, y, finalmente, una propiedad del hombre que descubrió en él el pueblo que inventó la discusión y la crítica. La utopía es un modelo histórico concreto del pasado, alimentado por la sustancia dinámica del ser humano racional y crítico, y que permanente se trasciende. La determinación

histórica y antropológica del ser humano y de la sociedad es la utopía; en su realización permanente consiste la realización del hombre en cuanto tal. La utopía, concebida como determinación histórica y antropológica del ser humano puede eclipsarse durante los siglos, pero "no muere". Surge siempre en momentos de crisis y desorientación: "Hoy, en medio del formidable desconcierto en que se agita la humanidad, sólo una luz unifica a muchos espíritus: la luz de una utopía, reducida, es verdad, a simples soluciones económicas por el momento, pero utopía al fin, donde se vislumbra la única esperanza de paz entre el infierno social que atravesamos todos".

La utopía de que habla Henríquez Ureña no es solamente una determinación histórica y antropológica del ser humano, no es una utopía general, sino una meta de América, "nuestra utopía" y esto en un doble sentido: porque su realización es nuestra realización humana e histórica, y porque América misma es, históricamente, Utopía. "Si en América —escribe en "Patria de la justicia"— no han de fructificar utopías, ¿dónde encontrarán asilo? Creación de nuestros abuelos espirituales del Mediterráneo, invención helénica contraria a los ideales asiáticos que sólo prometen al hombre una vida mejor fuera de esta vida terrena, la utopía nunca dejó de ejercer atracción sobre los espíritus superiores de Europa; pero siempre tropezó allí con la maraña profusa de seculares complicaciones: todo intento para deshacerlas, para sanear siquiera con notas de justicia a las sociedades enfermas, ha significado —significa todavía— convulsiones de largos años, dolores incalculables". La realización de la utopía en América, la realización histórica de la magna patria, sería, además, la contribución del Nuevo Mundo hispánico al viejo mundo y al actual. Nuestro papel en el "infierno social", sería el de devolver a la utopía "sus caracteres plenamente humanos y espirituales", impulsar las reformas sociales y económicas más allá de sus metas inmediatas, lograr que la emancipación económica "concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social". La realización de nuestra utopía, la superación de "la absurda organización económica. . . del lastre de los prejuicios morales y sociales", dará nacimiento al hombre universal americano. Por universal, éste "no será descastado": estará abierto a todos los "vientos del espíritu", "pero será de su tierra". En nuestra utopía se producirá la armonía de lo universal y lo propio, y se afirmará nuestra unidad histórica dentro de las "multánimas voces de los pueblos". La plenitud del hombre en América, será la plenitud de América, el cumplimiento de su destino histórico. América fue descubierta como esperanza de un mundo mejor.

La noción de utopía es esencialmente histórica y dialéctica: ella implica los conceptos de proceso y totalidad, de armonía entre lo general y lo particular, de manera que esta armonía (entre el hombre universal y lo autóctono peculiar) se va formando y concretizando como proceso

en una totalidad. En Henríquez Ureña, la totalidad es un supuesto y a la vez una meta, pero no es un supuesto teórico, sino un supuesto histórico: el Mediterráneo, "nuestro gran antecesor", es, por otra parte, para decirlo con palabras de Hegel, un "en sí", que debe llegar a ser lo que íntimamente es, que debe apropiarse de sí mismo para plenificarse en un "en sí y para sí"; o para formularlo con Ernst Bloch: "Yo soy. Pero no me tengo. Por eso devenimos". Son fórmulas que equivalen a la frase cristalina de Henríquez Ureña: "en busca de nuestra expresión".

La noción de utopía como forma dialéctica del pensar, subyace a la historiografía literaria de Henríquez Ureña. Esta, probada primero en ensayos como "La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo" y "Caminos de nuestra historia literaria", fue formándose desde su primer libro de ensayos, *Ensayos críticos*, hasta las muchas páginas escritas bajo la presión de los "alimentos terrestres", como muchos de los prólogos a la colección planeada y dirigida por él, "Las cien obras maestras de la literatura universal". Son los muchos mosaicos que despertaron en sus amigos y discípulos la esperanza de que dejara obras de mayor ambición. Pero más que mosaicos son los pasos que dio para abrir y deslindar a la vez el camino hacia su concepción de la historia literaria americana. Henríquez Ureña no cargó esos pasos con teorías, pero no porque él fuera incapaz de ellas. Su ensayo sobre "Nietzsche y el pragmatismo", recogidos en *Ensayos críticos* (1905) demuestra no solamente su familiaridad con el pensar filosófico, sino la facultad de penetrar en los problemas de teoría, sobria e insobornablemente. En la literatura de lengua española sobre Nietzsche, demasiado escasa en contribuciones originales, este temprano ensayo de Henríquez Ureña se destaca por encima de todos por su actualidad: uno de los caminos que hoy se han intentado para recuperar a Nietzsche es justamente su relación con el pragmatismo. Pero Henríquez Ureña repudiaba todo gran gesto, aun el que parece requerir la teoría, y prefería presentar sus novedades como si ellas fueran evidencias que, por cortesía intelectual, sólo necesitan ser enunciadas. Las presentaba con tan sintética evidencia, además, que ya no admiten resumen para exponerlas, sino sólo la cita, o la lectura entera de sus obras.

La teoría que subyace a su historiografía literaria no es menos teoría porque en ninguna parte de sus escritos se la percibe como tal. Calladamente la iba convirtiendo en praxis, y sólo algunos ensayos como "La cultura de las humanidades", de 1914, por ejemplo, permiten deducir que Henríquez Ureña estaba familiarizado con algunos de los grandes teóricos modernos de la ciencia literaria, y con sus más complejos problemas. Sus ensayos son, pues, los pasos prácticos con los que iba poniendo a prueba la teoría, hasta poder prescindir de ella en la exposición. No mostraba, pues, el trabajo de taller, no "canteras y vetas, sino edificios ya hechos", para usar palabras de Alfonso Reyes. En esto

también sigue siendo él hoy un antihéroe: convirtió en praxis la teoría literaria. Esta sofoca en la moda actual la literatura misma hasta el punto que parece que los "textos" o los "discursos" o, simplemente, los libros de la literatura universal fueron escritos para que los Kristevas y Greimas pongan en movimiento su maquinaria terminológica y descubran las más complicadas evidencias: un placer más, acaso, de la sociedad de consumo.

Una lectura desprevenida de los ensayos de Henríquez Ureña, una lectura que tenga en cuenta la huella de la época en la que él vivió, que no le pida que proceda como Macherey o como Barthes, permitirá encontrar en esos ensayos tan voluntariamente discretos el esbozo y, a veces, la realización de muchos postulados teóricos, proclamados sonoramente como revelaciones por las distintas "ciencias literarias" que produce el mercado bibliográfico de París. Con ello no se pretende cometer el pecado de infantil soberbia a que Ortega y Gasset acostumbró a los lectores de su Imperio hispano, el de creer que lo que dijo uno de los "nuestros" se anticipó a todo lo que dijeron después los "otros". Henríquez Ureña no se anticipó a los otros recién llegados. El —que no consideraba la vida intelectual como un hipódromo— se hubiera incomodado, posiblemente, ante semejante afirmación. Son los "otros" los que han retrocedido a posiciones anteriores a aquellas a las que había llegado Henríquez Ureña. Así, los formalistas franceses (inspirados por los rusos, a quienes se aceptó como dogma de fe, sin examinar siquiera sus premisas filosóficas), se diferencian ciertamente de modo considerable de un Brunetière, por ejemplo, pero la diferencia no es esencial: el enemigo de la modernidad veneraba la moderna exactitud de la zoología; los formalistas franceses, en cambio, prefieren la de la matemática. Pero nadie dirá que la matemática es más moderna que la zoología, y sí cabrá en cambio afirmar, que la consideración de la literatura con métodos tomados de la zoología y la matemática, preparados especialmente para la literatura, tiene poco que ver con la zoología, con la matemática y con la literatura. Y si lo que se pretende con el aislamiento matemático de la literatura, es llegar a la "esencia" de la literatura, entonces los formalistas tendrán, además de Brunetière y otros, un antecedente en el "definicionismo esencialista" (o si se quiere: "esencialismo definicionista") que dejó como pertinaz herencia a las filosofías románicas la Escolástica medieval. El banquete de los formalismos, celebrado en plena euforia de la sociedad de consumo y de la abundancia, facilitó a los nuevos consumidores el prescindir del conocimiento y de la discusión de lo que no se servía a la mesa. Ello hizo posible el que en la dogmática recepción de un Mukarovsky, por ejemplo, no se percibiera el pintoresco sincretismo filosófico que, según él, constituye los presupuestos de su estructuralismo: Hegel, Husserl, Karl Bühler. De esa mezcla superficial de contrarios surgió un nudo, del que luego se fue formando, con otros nombres igualmente

contrapuestos —como A. Marty y Saussure— una trenza, que en muchos casos llevaba al cielo de las perogrulladas con una velocidad tan vertiginosa, que apenas daba tiempo a preguntar cómo fue posible sumar a Hegel con Husserl, a éste con Bühler, a Marty con esta suma y con Saussure, sin que esa mezcla se viera perturbada por las sustanciales y radicales diferencias contradictorias de los principios que se amontonaban allí. No es imposible que la sociedad del consumo y de la abundancia, hija de una sutil Restauración, descubriera en estos encantadores "sistemas" de los años 20 (Mukarovsky, Sklovskij, confeccionados con la literatura rusa y para ella, y que indudablemente son la equivalencia científica del canto oscuramente grave de los cosacos y del alma rusa) una teoría "coherente" de su propia incoherencia o, más exactamente, una doctrina incoherente que correspondía a su propia incoherencia, y que por eso consideró, naturalmente, coherente y moderna.

"Los astros y los hombres vuelven cíclicamente": Simmel resucita, muy parcialmente, en Barthes; el viejo librero y editor del siglo pasado, Perthes, reaparece junto con W. Benjamin en Macherey; Nietzsche, Droysen y Heidegger renacen a pedazos en Foucault, y todos estos antepasados aparecen disfrazados con retazos terminológicos de otras procedencias, y desfigurados; aunque no hasta el punto de que no se pueden reconocer allí claramente sus perfiles (son lo sustancialmente nuevo que se divisa en esos edificios). Con todo, no deja de ser evidente que, pese a la extrema fragilidad de sus supuestos teóricos, los formalistas de moda (en Europa, la de anteayer; en la América Latina del estructuralismo revolucionario es hoy tan vulcánica, que la lava ya no permite ver otros panoramas) han contribuido considerablemente al enriquecimiento de la ciencia literaria: con el rigor verbal de los análisis, y con la liquidación de la historiografía literaria. Esa inmensa contribución resulta, con todo, problemática si se tiene en cuenta que, como ya en el caso de la estilística de Spitzer, el aparato terminológico sólo sirve para fundamentar de manera aparentemente racional y objetiva, la intuición y los prejuicios o, simplemente, la ideología del teórico (como Bousoño, Foucault, por ejemplo, violenta los textos para que quepan en su esquema), y que tras el exceso de asepsia histórica ejercido báquicamente por los formalismos en todos los campos, la memoria decapitada, la historia, ha reaparecido; y ya no es a ella a la que se niega, en nombre del formalismo, la justificación de su existencia, sino es el formalismo el que se pone en tela de juicio, no en nombre de la historia, sino a causa de su esterilidad. Mientras el formalismo se daba a la tarea de desenterrar muertos con la azada matematicoide que manejó, la historia discutía los problemas que le planteaba justamente, entre otros, el fervor antihistórico del formalismo. En esas discusiones, la historia se había enriquecido, no en última instancia gracias a las suscitaciones de Marx. Ella había puesto a prueba, asimilado críticamente, y en la prueba del

trabajo histórico concreto había corregido, ampliado y afinado la noción fundamental de base y superestructura de Marx, a quien muchos historiadores no aceptaban ideológicamente, aunque en su trabajo concreto procedían, en mayor o menor grado, "marxianamente", es decir, dialécticamente. Después del muy reciente ocaso del formalismo, los estudios literarios se encuentran con las migajas del banquete eufórico de la terminología, y sin una posibilidad real de hallar el enlace con la "rehistorización" creciente (así se llama la nueva corriente) de los estudios literarios y sociológicos. A menos que se comience de nuevo con la reconstrucción de la historiografía literaria recurriendo a sus orígenes románticos (y el reciente redescubrimiento de ese romanticismo de Schlegel y Novalis, preparado, es cierto, por el ya largo nuevo renacimiento de Hegel, no deja de ser el signo de un cambio significativo), y se incorpore en esa reconstrucción lo que ha elaborado la moderna historiografía general. Esta, que ha asimilado la historia cuantitativa y la "historia estructural" (cuyo concepto de estructura difiere del de los más radicales formalistas), ha sustituido la tradicional historiografía político-nacional, y postula que del análisis del pasado surjan anticipaciones, hipótesis concretas con el fin de suprimir las "presiones irracionales" de la sociedad actual. La reciente historiografía crítica (reseñada por Dieter Groh, *Kritische Geschichtswissenschaft in emanzipatorischer Absicht,* Stuttgart, 1973) indica ejemplos concretos de esas presiones irracionales. Resumidas, Henríquez Ureña las llama "supuesta libertad" y "nueva esclavitud". El postulado utópico de la historiografía de Henríquez Ureña es semejante al de la nueva historiografía crítica.

La reconstrucción de la historiografía literaria no implica volver y repetir a Schlegel y deshacer el camino que condujo a la historiografía literaria a su "deshistorización" y finalmente a su liquidación por los formalismos. Significa simplemente reconocer que las formas del pensamiento dialéctico no son especulaciones, que, como se ha dicho, violentan la realidad, y que son inverificables. En contra de lo que, siguiendo ligeras críticas decimonónicas a la dialéctica, suele pensarse, los representantes modernos del pensamiento dialéctico (que no incluye el llamado "marxismo vulgar") tienen de común, el que ellos han formado su método fundándose en un amplio y seguro conocimiento de los detalles del material empírico. Ellos no deducen de un principio general y abstracto enunciados y sistemas en los que encierran la realidad, con los que se acercan, desde afuera, a la realidad. El pensamiento dialéctico nace del "esfuerzo del concepto", como dice Hegel, por comprender los hechos inmediatos e individuales en su proceso, surge de los hechos mismos, de su dinámica implícita. Obedeciendo a esa dinámica, el "esfuerzo del concepto" va dando perfil intelectualmente perceptible a los "hechos desnudos", y se va perfilando a sí mismo: los dos, realidad y pensamiento, crecen conjuntamente, con-crecen: todo pensamiento dia-

léctico es, por eso, concreto. El formalismo, en cambio, aplica un método previamente elaborado y externo a la realidad. No nace del esfuerzo del concepto, de comprender, sino de dominar los hechos, y por eso es incapaz de pensar en dimensiones de contextos, es decir, de reconocer que los hechos mismos tienen una dinámica implícita y una complejidad propia, que exigen siempre la consideración de los horizontes hacia los que el hecho se transciende, y de los que a la vez proviene. Así, el formalismo confunde lo particular con lo general: un soneto con la lírica, una novela con el género épico, los cuentos rusos con la literatura universal. Convierte la historia en ontología. Considera que los cambios históricos son variaciones o rupturas de un sistema intemporal y pétreo, un último absoluto. Este formalismo —o los varios que ha habido— celebró justamente sus más estruendosos triunfos en la época en que el capitalismo pudo hacer creer que la determinación "ontológica" del hombre y de la sociedad era la "economía social de mercado" o sencillamente el infinito consumo. Como la euforia del consumo y de la explotación, de la "nueva esclavitud" ilimitados sugirió la creencia de que el fin de la historia de la humanidad había consistido en trabajar para llegar a este estadio, se adjudicó a la historia el papel del instrumento usado, y, junto con el hombre, se la relegó, con dandismo de nuevo rico, al desván de lo que ni siquiera sirve para un museo. En el prólogo a la obra de Mauss (*Sociologie et Anthropologie*, París, 1966) aseguró Lévi-Strauss: "Todo ha ocurrido como si de un golpe la humanidad hubiera adquirido un campo inmenso y su detallado plan, con el concepto de sus relaciones recíprocas, pero que hubiera necesitado siglos para aprender que determinados símbolos del plan constituyen los diversos aspectos del campo. El universo tenía ya su significación mucho antes de que se supiera lo que él significaba; lo que se llama el progreso del espíritu humano y en todo caso el progreso del conocimiento científico, sólo puede y sólo podrá consistir en combinar trozos correctamente, en definir y en abrir nuevas fuentes dentro de una totalidad cerrada que se complementa a sí misma". En esta nueva versión de la teología cristiana sólo faltaba el Dios que todo lo sabe y lo ha previsto desde el comienzo del mundo. En su lugar se ha colocado la "estructura", y la tarea del "estructuralista" consiste en descifrar, desde la plenitud, ese secularizado arcano y divino saber. Como vicario del Dios ausente, el estructuralista puede prescindir de la historia. La resignación y el conformismo latentes en esta concepción, delatan una convicción y una importancia: la convicción de que se ha llegado a un estado de plenitud, la del consumo; y la voluntaria impotencia de decir con el dialéctico Bloch, "pues lo que es no puede seguir siendo", es decir, de poner en tela de juicio la aparente plenitud. Ello lo hace el pensamiento dialéctico, que no parte de un apriori omnisciente, sino de la realidad concreta. La actual "rehistorización" no se debe sólo a un cambio de moda. El presente mis-

mo, que no puede seguir siendo como es, ha obligado al "ojo del espíritu a que se dirija a lo terrenal... y a llamar la atención a lo actual en cuanto tal, que se llama *experiencia*" (Hegel). Esta experiencia en lo terrenal y actual es la historia, es experiencia que parte de lo real y dialécticamente lo va transcendiendo.

En este horizonte de la "rehistorización" actual, la reconstrucción de la historiografía literaria significa volver a concebir la literatura como proceso. Y en eso consiste justamente la historiografía literaria de Henríquez Ureña. El llevó a sus últimas consecuencias esta concepción al pensar el proceso histórico en el marco de la utopía. Con eso, él invirtió la dialéctica hegeliana. No lo hizo como Marx, quien por evidentes razones históricas operó con conceptos hegelianos, sino como un hombre del Nuevo Mundo. Al invertir a Hegel, Marx dio primacía a las condiciones materiales de la vida que determinan la conciencia y el espíritu. Para Henríquez Ureña este problema se presentaba de otra manera. La inversión de Hegel, o más exactamente, del hegelianismo latente en la comprensión de la historia, no fue en Henríquez Ureña menos radical que la de Marx. Mientras Hegel anunciaba que con su filosofía todo había llegado al "fin final", Henríquez Ureña pensaba que ese fin final, esa plenitud, estaban abiertos y que de lo que se trataba justamente era de alcanzarlos. En su tesis doctoral había escrito Marx sobre la filosofía de Hegel, que "se había extendido hasta convertirse en mundo", que había que preguntar si después de una filosofía tal "hay hombres capaces siquiera de vivir". En la afirmación de que debemos avanzar a la utopía, de que los hombres deben darse a la tarea de llegar a la plenitud social e individual, consiste la inversión que hizo Henríquez Ureña del hegelianismo latente en la comprensión de la historia. Pero Henríquez Ureña lo hacía con conciencia de lo que eso significaba: él sabía la "profunda maraña de seculares complicaciones" con que había tropezado en Europa la utopía, y conocía las "convulsiones de largos años, dolores incalculables" que había ocasionado todo intento de realizar la utopía en el viejo mundo, y fijaba así nuestra tarea en la historia: "Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y universales".

Pero esta "inversión de Hegel", si así cabe llamarla, no conduce en Henríquez Ureña a un deslinde radical y absoluto entre el Nuevo y el Viejo Mundo. La "inversión" es el producto de una toma de conciencia de lo que significa América en la historia, de sus posibilidades y de sus metas. Henríquez Ureña sabe lo que pesa la tradición europea en la balanza de la historia, y lo que pesa "la obra, exigua todavía, que representa nuestra contribución espiritual al acervo de la civilización en el mundo", pero su juicio no se deja perturbar por la gravedad del más viejo, ni irritar por lo exiguo del más reciente. Reconoce la tradición de la Romania, especialmente la española, dentro de la que se halla colocada América, pero valora con soberanía "la modesta caja donde ahora guar-

damos nuestras escasas joyas". Sólo el sereno y crítico reconocimiento de la tradición permite poner de presente lo nuevo en lo propio, tener conciencia de ello, es decir no sofocarlo con los prejuicios de superioridad de los europeos, aceptados para su autodegradación por los americanos, ni con su correlato, el rabioso nacionalismo que compensa cultivados complejos de inferioridad. Ni los prejuicios de los unos, ni los complejos de los otros admiten una toma de conciencia. En el horizonte de las viejas polémicas sobre y contra América, que se han movido entre los dos extremos, la actitud de Henríquez Ureña podría parecer un sencillo acto de fe. Es en realidad una apasionada convicción, un acto de confianza intelectualmente fundado, que nace del conocimiento amplio y seguro de la larga tradición y de "nuestras escasas joyas".

Este amplio, seguro y detallado conocimiento se manifiesta en toda su obra ensayística. Esta es más que una muestra de su conocimiento de las tradiciones europea y española, y de la cultura americana. Sus ensayos constituyen los cuidadosos pasos metódicos con los que se va acercando a su concepción de la historiografía literaria en general, y de la historia literaria de la América hispánica en particular. Esos ensayos, de apariencia enunciativa, son pasos metódicos en un doble aspecto: en el temático y en el sistemático. Desde los *Ensayos críticos* hasta los últimos trabajos de investigación anteriores a las *Corrientes* (como "La literatura en los periódicos argentinos", de 1944), Henríquez Ureña fue trazando un amplio horizonte histórico cultural, que abarca desde la Antigüedad clásica la mayoría de las épocas de la tradición occidental, especialmente en sus figuras clásicas o representativas, y que a la vez incluye corrientes filosóficas y sociológicas, la música, la arquitectura y el folklore. Estos ensayos son de diverso alcance e intención, y aunque parecen obedecer a ocasiones más que a una voluntad sistemática, se percibe tras el conjunto variado (introducciones, prólogos, tratados y ensayos de intención literaria) una determinada concepción con determinados acentos. Estos acentos dan perfil a su propia imagen de la literatura universal, de una totalidad dentro de la cual es posible situar la cultura latinoamericana con su dimensión de "descontento" y "promesa". Esa imagen de la literatura universal subyace a las medidas críticas, a los cánones exigentes con los que Henríquez Ureña juzgó la especificidad y el mérito de nuestras letras. Fueron esos cánones los que lo llevaron a decir con rigor muy selectivo que la historia de nuestra literatura se escribirá en torno a unos cuantos y pocos nombres, como Bello, Sarmiento, Hostos, entre otros, en quienes también supo destacar con sobria imparcialidad y sin mengua de la grandeza, lo menos meritorio de su obra ("Perfil de Sarmiento" es un ejemplo de ello).

Pero la ampliación temática, el trazo del horizonte cultural e histórico, no hubieran bastado para llegar a esa concepción de la historiografía literaria de América hispánica, si esos ensayos se hubieran limitado

a una simple y diestra reseña de los temas y los autores y épocas tratadas en ellos. La sencillez de la exposición de cada ensayo, hace pasar por alto en su lectura, que en cada uno de ellos Henríquez Ureña indica de manera muy indirecta, pero no menos evidente, las principales cuestiones sistemáticas de la ciencia literaria: en sus primeros ensayos (de *Ensayos críticos*), por ejemplo, se refiere a los problemas de tradición y originalidad, al del contenido, al de las visiones del mundo en la literatura, a la relación entre música y literatura (en el ensayo sobre D'Annunzio), al de la forma, al de la concepción del arte, al de la tipología de los personajes literarios, a la vida literaria, al de la simbiosis de las artes, al del ocio y la sociedad en relación con las letras, por sólo mencionar algunos problemas sistemáticos, que luego se van ampliando a lo largo de toda su obra ensayística. Henríquez Ureña no se detuvo a reflexionar ampliamente sobre cada uno de estos problemas sistemáticos, pero no porque careciera de capacidad o de talento para ello (el ya citado ensayo sobre Nietzsche es una muestra de lo contrario), o porque fuera "formalista y académico", como decía de él el desmesurado Vasconcelos, sino porque para él, la reflexión teórica se iba operando en la praxis, porque para él, que admiraba tanto a Platón (quizás porque su espíritu era esencialmente aristotélico), la teoría emerge de la praxis, es controlada por ella y sirve para explicarla, y no al revés. Si su entrega a la educación y a la enseñanza, le hubieran dejado el tiempo y el ocio necesarios para repensar los problemas sistemáticos enunciados en sus ensayos, y para exponer su reflexión en una obra de intención sistemática, posiblemente hubiera legado una obra de teoría literaria con posiciones semejantes a las de Alfonso Reyes en *El Deslinde*, surgido e impregnado de la praxis de la literatura. Las *Corrientes* permiten suponer que Henríquez Ureña había llegado a un punto, en el que comenzaba a liberarse de aquello que justamente y con ceguedad se ha elogiado en él: su pertenencia (real o putativa) a la corriente filológica representada por Menéndez Pidal y Amado Alonso, es decir, a una corriente de la filología que toma tan literalmente la designación de su ciencia, que de puro amor a las palabras se pierde en ellas y acaba por perder la facultad de pensar.

Los ensayos de Pedro Henríquez Ureña no son solamente la preparación histórico-literaria y sistemática de su concepción de la historia de la literatura como proceso y totalidad. Muchos de ellos tienen un carácter justificadamente reivindicativo. Ellos ponen de presente una ilustrada evidencia: que la capacidad creadora no es patrimonio exclusivo de las naciones fuertes, a las que, directa o indirectamente, hace el justificado reproche de confundir la fuerza con la cultura. Henríquez Ureña conoció muy bien, y dejó testimonio de ello, los grandes defectos de nuestros pueblos tan grandemente virtuosos. El remedio para superar esta discrepancia, lo encontraba él en la educación. Sus ensayos, especialmente los

dedicados a la cultura y a la vida de América, no son solamente reivindicativos, sino además están penetrados de un ethos pedagógico, que recuerda al lema de la Ilustración: "sapere aude", atrévete a saber. En tal sentido, los ensayos de Henríquez Ureña son no solamente reivindicación, sino agitación.

¿Contra qué agitaba tan apasionadamente Pedro Henríquez Ureña, a quien se ha considerado unánimente modelo de mesura? Como Sarmiento, agitaba él contra la barbarie, contra "el brazo de la espada", que ha devuelto a la América hispana al caos que previó Bolívar en una frase que el Maestro de América hizo suya: "que si fuera posible para los pueblos volver al caos, los de América Latina volverían a él". Tan terrible posibilidad está a punto de realizarse plenamente. La "fuerza de la espada", que Lugones glorificó con tan suicida entusiasmo, ha conducido a algunos países de "nuestra América" a un infierno, refinadamente más tenebroso que las cámaras de gas y las torturas organizadas por el nacionalsocialismo contra los judíos.

Pero su agitación era socrática, y tendía no a derrumbar sino a construir y a hacer más fuerte el impulso hacia la veracidad en los hombres y su aspiración al ideal de justicia. Todos sus ensayos están penetrados de tal socratismo, que determina el estilo y la exposición. Pues su sobriedad y su pregnacia ponen en tela de juicio y rebaten tácitamente, como en Sócrates, las múltiples formas del sofisma; y en cuanto al denominar las cosas despeja las nieblas que las rodean, y las redescubre, las da a luz, en el sentido de la mayéutica socrática. Cada ensayo sobre "nuestra América" es, así, un acto de iluminación de su verdad, y también de la mentira que la sofoca.

A partir del conocimiento de esta verdad, que Henríquez Ureña ejemplifica con las grandes figuras de nuestra historia y de nuestras letras, esboza él la imagen futura y practicable de la plenitud de América, de la realización de su verdad: la Utopía. Lejos de ser, como cuando se formuló el pensamiento utópico en el Renacimiento, un proyecto irrealizable, un experimento de la fantasía, la Utopía de Henríquez Ureña es moderna, es decir, es la imagen de un futuro concretamente posible, en el que el mundo no está eternamente dado, ni es concluso e inmodificable, que debe conservarse o restaurarse, sino que ha de configurarse de nuevo, que ha de producirse. El proyecto utópico es un proyecto racional, su realización no se concibe en un futuro y en un espacio lejanos y sus principios son comprensibles a todos, porque en América, ahora más que antes en su tortuosa historia, constituyen el mundo opuesto a la miopía interesada que con voluntaria inconsciencia despedaza cotidiana e inmediatamente no solamente la entidad histórica de nuestra "magna patria", sino a los hombres mismos.

Henríquez Ureña conocía esa terca miopía, "la cortedad de visión de nuestros hombres de estado", y sabía que desde la perspectiva mezquina de sus campanarios y de sus tronos de cacique, la utopía concreta de la unidad política de nuestra América, les "parecería demasiado absurda para discutirla. La denominarían, creyendo herirla con flecha destructora, una utopía". Gravada por ellos con un sentido peyorativo, tachada de futura e irrealizable ilusión, de ignorante de la realidad, la Utopía esbozada por Henríquez Ureña no es solamente un proyecto concreto, sino que, además de ser un mundo de oposición a la "realidad" carcomida y apestosa en la que medran los verdugos, tiene una función crítica y cumple por eso una tarea de desenmascaramiento. Al calificar de utopía, con intención peyorativa, el proyecto concreto de un futuro mejor, es decir, de un futuro en el que se realice la verdad de "nuestra América", el antiutopista delata su posición, involuntariamente, y coloca la Utopía concreta en un tiempo y en un lugar permanentemente inalcanzables, es decir, él delata su pensamiento desiderativo, su afán de que ese futuro mejor no se realice. El antiutopista no es, como pretende, un pragmático y un realista, sino un utopista del pasado, un utopista al revés. Por eso, Henríquez Ureña decía: "...si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre por el hombre (y por desgracia, esa es hasta ahora nuestra única realidad), si no nos decidimos a que ésta sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación; sería preferible dejar desiertas nuestras altiplanicies y nuestras pampas si sólo hubieran de servir para que en ellas se multipliquen los dolores humanos... los que la codicia y la soberbia infligen al pobre y al hambriento. Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro, cuando, constituida en magna patria, fuerte y próspera por los dones de la naturaleza y por el trabajo de sus hijos, dé el ejemplo de la sociedad donde se cumple la «emancipación del brazo y de la inteligencia»". Escritas en 1925 (en el folleto *La utopía de América,* que, pese a su significación para la comprensión de la historiografía literaria de Henríquez Ureña —o quizá por eso— la rigurosamente filológica compiladora de la *Obra crítica* del Maestro de América no se dignó recoger), estas palabras tienen hoy una virulenta actualidad. El "brazo de la espada" ha multiplicado precisamente en nuestras altiplanicies y en nuestras pampas los dolores que la "codicia y la soberbia infligen al débil y al hambriento", y justamente en nombre de una utopía pasatista (más histrionismo sangriento que utopía negativa), los ha extendido no sólo al débil y al hambriento, sino a todo ser pensante y a todo patriota. Y con los Neofrancos de la altiplanicie y de las pampas, el Nuevo Mundo se ha convertido en la prolongación de una nefasta Europa, la de la

explotación del hombre por el hombre, en su extrema versión de la explotación del hombre por el placer de la explotación. Pese a ello, no es "preferible dejar desiertas nuestras altiplanicies y nuestras pampas", que han sido escenario de una compleja lucha secular por la realización de la "emancipación del brazo y de la inteligencia", que han sido el testimonio de nuestra pertinaz voluntad utópica. Y Henríquez Ureña, que en su tiempo no pudo imaginar la degradación a la que la barbarie llevó a nuestra América en nombre de la "civilización occidental", insiste esperanzadamente, en medio de sus amargas predicciones, en la eficacia del remedio contra el caos, la desunión, el canceroso "brazo de la espada": Nuestra América se justificará ante la humanidad como magna patria de la justicia, de un mundo mejor, como realización de la Utopía.

Pero la Utopía concreta, la que tantas veces hemos estado a punto de realizar, desde Bolívar hasta Allende, ese "algún pan que en la puerta del horno se nos quema", para decirlo con Vallejo, o, para decirlo más exactamente, que nos queman, no se cumplirá "sin esfuerzo y sacrificio". Hay que trabajar, para que lleguemos "a la unidad de la magna patria". "Si la magna patria ha de unirse, deberá unirse para la justicia, para asentar la organización de la sociedad sobre bases nuevas, que alejen del hombre la continua zozobra del hambre a que lo condena su supuesta libertad y la estéril impotencia de su nueva esclavitud, angustiosa como nunca lo fue la antigua, porque abarca a muchos más seres y a todos los envuelve en la sombra del porvenir irremediable". Hay que trabajar como lo hicieron en "aquellas tierras invadidas de cizaña" hombres como Sarmiento, Hostos, Juárez, Bello, los fundadores de una tradición que vuelve a encarnar en la figura de Pedro Henríquez Ureña, y quienes en medio de la desintegración amenazante de "nuestra América" y su paradójico suicidio colectivo, "nos dan la fe". El fue uno de los "hombres de genio", de los "símbolos de nuestra civilización", que son la más alta característica de nuestra América: "hombres magistrales, héroes verdaderos de nuestra vida moderna, verbo de nuestro espíritu y creadores de vida espiritual". Llevaba en su espíritu el ethos emancipador de Bolívar y de Martí. Pero no tenía pretensiones elitarias. La Utopía concreta, la plenitud de nuestra América, prefigurada en esos hombres, no sería un proyecto racional de un futuro mejor, si tuviera como condición la existencia previa de privilegiados, de "hombres de genio" de origen social determinado. La Utopía comienza ya cuando, llegada la madurez de los tiempos "para la acción decisiva", surjan de entre los muchos, innumerables hombres modestos, los espíritus directores. Pero ellos no surgirán espontáneamente y no serán posibles sin la difusión de un ethos social e intelectual, sin la educación en el sentido más amplio del término, sin rectitud de la inteligencia y sin claridad moral.

Hace ya mucho tiempo que los tiempos están maduros para la acción decisiva; ha habido siempre espíritus directores. La pertinacia que detiene el momento de la plenitud de nuestra América, hace más urgente y más vital la necesidad de seguir la invitación que Pedro Henríquez Ureña hizo con el ejemplo y con sus escritos a sus alumnos americanos: "Entre tanto, hay que trabajar con fe, con esperanza todos los días. Amigos míos: a trabajar".

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT

CRITERIO DE ESTA EDICION

Se carece aún de una edición crítica completa de los escritos de Pedro Henríquez Ureña, la cual será utilísima cuando se lleve a cabo por cuanto su estilo conciso y su vigilante atención por las ideas incidentales o los apoyos documentales de sus afirmaciones, convierten cualquiera de sus páginas, incluso aquellas destinadas simplemente a la difusión, en sugerentes repertorios de su pensamiento crítico. Sin embargo, en este último cuarto de siglo se han ido registrando algunas importantes contribuciones. Entre ellas: *Antología* (Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1950, selección de Max Henríquez Ureña), *Plenitud de América* (Buenos Aires, Peña del Giúdice, 1952, en selección de Javier Fernández), *Ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires, Raigal, 1952), la excelente *Obra crítica* (México, Fondo de Cultura Económica, 1960, edición y crono-bibliografía de Emma Susana Speratti Piñero), Alfredo Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos* (México, 1961), *Estudios de versificación española* (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, compilación de Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero), *Desde Washington* (La Habana, Casa de las Américas, 1975, compilación de Minerva Salado) y la meritoria edición en curso de las *Obras completas*, iniciada por Juan Jacobo de Lara (Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976, t. I, 1899-1909, t. II, 1909-1914, t. III, 1914-1920). Salvo estos últimos volúmenes, que han tenido sin embargo escasa circulación, los demás títulos se encuentran agotados hace tiempo. La suma de todos ellos no abarca la producción total del maestro dominicano.

La presente antología se circunscribe a los trabajos sobre la cultura de la América Hispánica, en particular su literatura, dentro de las limitaciones editoriales de espacio, por lo cual sus estudios de filología o de métrica, sus artículos sobre otras culturas así como su producción poética y narrativa o sus comentarios sobre música, artes, etc., no tienen cabida en este volumen. Dentro del campo elegido se ha concedido especial atención a su obra ensayística dispersa, tanto la recogida en volúmenes por el propio autor, sobre el modelo de *Horas de estudio,* como la compilada póstumamente o que aún permanece en los diarios y revistas donde se publicó originariamente, la cual constituye aproximadamente la mitad de este volumen. De esa obra se han seleccionado aquellos artículos o ensayos en los que

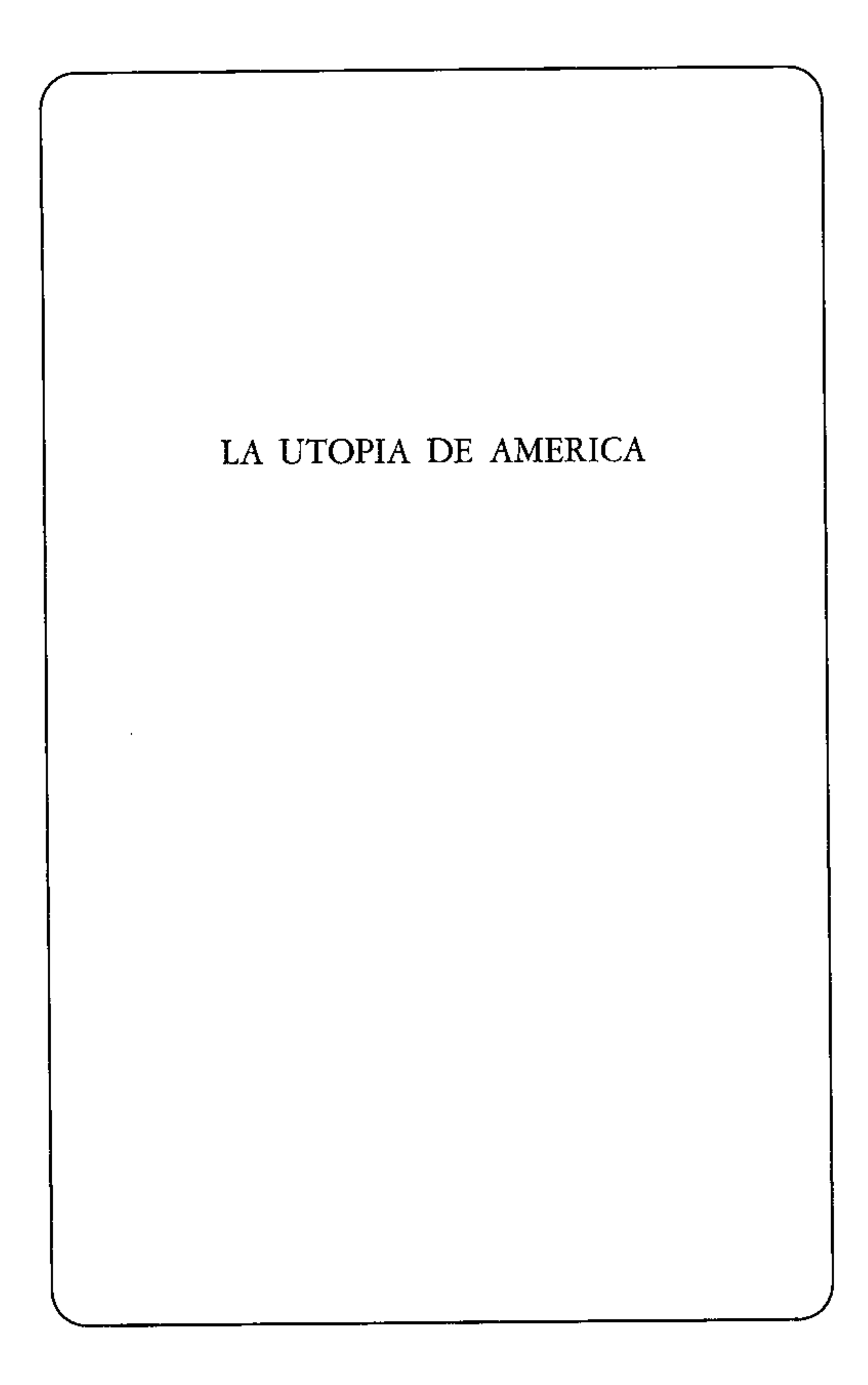
se dibuja de manera fragmentaria, pero suficientemente clara, el camino hacia la Utopía, hacia su plena realización en América Hispánica.

Todos los textos accesibles referentes al proyecto enunciado, han sido recogidos y se los ha ordenado: por temas, en la Sección I (planteos doctrinales de tipo general) y en la V (artículos sobre artes, música, teatro); por épocas culturales, aplicando el esquema que manejara Pedro Henríquez Ureña para sus obras panorámicas últimas, *Las corrientes literarias* y la *Historia de la cultura,* en las secciones II (período colonial), III (de la independencia al modernismo) y IV (período contemporáneo) y dentro de ellas, por autores, procurando seguir en aquellos casos en que se dispuso de material, el desarrollo del pensamiento crítico de don Pedro sobre algunas figuras claves (Martí, Darío, Rodó). Lamentamos no haber podido consultar algunos escritos de PHU publicados en revistas cubanas y mexicanas en su época juvenil y de los cuales hay registro en la minuciosa bibliografía de E S. Speratti Piñero.

La selección implica una propuesta para entender la vigencia de PHU y aprovechar su trabajo en la actualidad. Son conocidas las lagunas y los obstáculos que se presentan para el estudio moderno de nuestra historia literaria y de las grandes ideas que la atraviesan y conforman. A algunas se refirió en su momento PHU examinando tanto los sistemas de enseñanza, las universidades, como las insuficiencias de bibliotecas y archivos en la mayoría de los países latinoamericanos. Entre esos obstáculos se cuenta la ausencia de ediciones de trabajo destinadas a dar a conocer o a poner a disposición del público general y de los interesados, una obra poco accesible. En ese rubro se inscribe esta recopilación de los ensayos y artículos dispersos de PHU, procurando articularlos sobre las concepciones ordenadoras que utilizó el maestro para sus libros mayores para ponerlos al servicio de los lectores actuales.

Don Pedro fue un crítico riguroso, pero lleno de comprensión y generosidad. No conocía, en el juicio literario, ni la vanidad ni el resentimiento, ni la oportunidad de la venganza. No liquidó a nadie sólo porque no se lo había tenido en cuenta. Su figura correspondía a la imagen del gran crítico entrevista por Voltaire: "un gran crítico sería un hombre con mucha ciencia y arte, sin prejuicios y sin envidia". A esta cualidad superior, sumó su auténtica, honda y generosa pasión de América, su confianza y su disfrute de la cultura brotada del venero hispánico. Como en el poema de su madre Salomé Ureña, tuvo "la fe en el porvenir", creyó en el futuro promisor que aguardaba a esa cultura tal como lo encontraba corroborado por la poderosa creatividad que a lo largo de los siglos había ido componiendo una rica historia, trazando las vías del proyecto utópico y asegurando su realización. Son esas líneas tendenciales, esas calidades intelectuales y morales del ejercicio crítico, las que se procura realzar con esta antología.

A. R. y R. G. G.



LA UTOPIA DE AMERICA

SECCION I

LA UTOPIA DE AMERICA *

NO VENGO a hablaros en nombre de la Universidad de México, no sólo porque no me ha conferido ella su representación para actos públicos, sino porque no me atrevería a hacerla responsable de las ideas que expondré [1]. Y sin embargo, debo comenzar hablando largamente de México porque aquel país, que conozco tanto como mi Santo Domingo, me servirá como caso ejemplar para mi tesis. Está México ahora en uno de los momentos activos de su vida nacional, momento de crisis y de creación. Está haciendo la crítica de la vida pasada; está investigando qué corrientes de su formidable tradición lo arrastran hacia escollos al parecer insuperables y qué fuerzas serían capaces de empujarlo hacia puerto seguro. Y México está creando su vida nueva, afirmando su carácter propio, declarándose apto para fundar su tipo de civilización.

Advertiréis que no os hablo de México como país joven, según es costumbre al hablar de nuestra América, sino como país de formidable tradición, porque bajo la organización española persistió la herencia indígena, aunque empobrecida. México es el único país del Nuevo Mundo donde hay tradición, larga, perdurable, nunca rota, para todas las cosas, para toda especie de actividades: para la industria minera como para los tejidos, para el cultivo de la astronomía como para el cultivo de las letras clásicas, para la pintura como para la música. Aquel de vosotros que haya visitado una de las exposiciones de arte popular que empiezan a convertirse, para México, en benéfica costumbre, aquél podrá decir qué variedad de tradiciones encontró allí representadas, por ejemplo, en cerámica: la de Puebla, donde toma carácter del Nuevo Mundo la loza de Talavera; la de Teotihuacán, donde figuras primitivas se dibujan en blanco

* *La utopía de América*, Ed. Estudiantina, La Plata, 1925. Recogido en P. *de A.*
[1] Me dirigía al público de la Universidad de La Plata, en 1922.

sobre negro; la de Guanajuato, donde el rojo y el verde juegan sobre fondo amarillo, como en el paisaje de la región; la de Aguascalientes, de ornamentación vegetal en blanco o negro sobre rojo oscuro; la de Oaxaca, donde la mariposa azul y la flor amarilla surgen, como de entre las manchas del cacao, sobre la tierra blanca; la de Jalisco, donde el bosque tropical pone sobre el fértil barro nativo toda su riqueza de líneas y su pujanza de color. Y aquel de vosotros que haya visitado las ciudades antiguas de México, —Puebla, Querétaro, Oaxaca, Morelia, Mérida, León—, aquél podrá decir cómo parecen hermanas, no hijas, de las españolas: porque las ciudades españolas, salvo las extremadamente arcaicas, como Avila y Toledo, no tienen aspecto medioeval, sino el aspecto que les dieron los siglos XVI a XVIII, cuando precisamente se edificaban las viejas ciudades mexicanas. La capital, en fin, la triple México —azteca, colonial, independiente—, es el símbolo de la continua lucha y de los ocasionales equilibrios entre añejas tradiciones y nuevos impulsos, conflicto y armonía que dan carácter a cien años de vida mexicana.

Y de ahí que México, a pesar de cuanto tiende a descivilizarlo, a pesar de las espantosas conmociones que lo sacuden y revuelven hasta los cimientos, en largos trechos de su historia, posea en su pasado y en su presente con qué crear o —tal vez más exactamente— con qué continuar y ensanchar una vida y una cultura que son peculiares, únicas, suyas.

Esta empresa de civilización no es, pues, absurda, como lo parecería a los ojos de aquellos que no conocen a México sino a través de la interesada difamación del cinematógrafo y del telégrafo: no es caprichosa, no es mero deseo de *Jouer a l'autochtone,* según la opinión escéptica. No: lo autóctono, en México, es una realidad; y lo autóctono no es solamente la raza indígena, con su formidable dominio sobre todas las actividades del país, la raza de Morelos y de Juárez, de Altamirano y de Ignacio Ramírez: autóctono es eso, pero lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial, así la arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o de Tepozotlán como la comedia de Lope y Tirso en manos de Don Juan Ruiz de Alarcón.

Con fundamentos tales, México sabe qué instrumentos ha de emplear para la obra en que está empeñado; y esos instrumentos son la cultura y el nacionalismo. Pero la cultura y el nacionalismo no los entiende, por dicha, a la manera del siglo XIX. No se piensa en la cultura reinante en la era del capital disfrazado de liberalismo, cultura de diletantes exclusivistas, huerto cerrado donde se cultivaban flores artificiales, torre de marfil donde se guardaba la ciencia muerta, como en los museos. Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer sino igualmente aprender a hacer. No debe haber alta cultura, porque será falsa y efí-

mera, donde no haya cultura popular. Y no se piensa en el nacionalismo político, cuya única justificación moral es, todavía, la necesidad de defender el carácter genuino de cada pueblo contra la amenaza de reducirlo a la uniformidad dentro de tipos que sólo el espejismo del momento hace aparecer como superiores: se piensa en otro nacionalismo, el espiritual, el que nace de las cualidades de cada pueblo cuando se traducen en arte y pensamiento, el que humorísticamente fue llamado, en el Congreso Internacional de Estudiantes celebrado allí, el nacionalismo de las jícaras y los poemas.

El ideal nacionalista invade ahora, en México, todos los campos. Citaré el ejemplo más claro: la enseñanza del dibujo se ha convertido en cosa puramente mexicana. En vez de la mecánica copia de modelos triviales, Adolfo Best, pintor e investigador —"penetrante y sutil como una espada"—, ha creado y difundido su novísimo sistema, que consiste en dar al niño, cuando *comienza* a dibujar, solamente los siete elementos lineales de las artes mexicanas, indígenas y populares (la línea recta, la quebrada, el círculo, el semicírculo, la ondulosa, la *ese,* la espiral) y decirle que los emplee a la manera mexicana, es decir, según reglas derivadas también de las artes de México: así, no cruzar nunca dos líneas sino cuando la cosa representada requiera de modo inevitable el cruce.

Pero al hablar de México como país de cultura autóctona, no pretendo aislarlo en América: creo que, en mayor o menor grado, toda nuestra América tiene parecidos caracteres, aunque no toda ella alcance la riqueza de las tradiciones mexicanas. Cuatro siglos de vida hispánica han dado a nuestra América rasgos que la distinguen.

La unidad de su historia, la unidad de propósito en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna patria,* una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más. Si conserváramos aquella infantil audacia con que nuestros antepasados llamaban Atenas a cualquier ciudad de América, no vacilaría yo en compararnos con los pueblos, políticamente disgregados pero espiritualmente unidos, de la Grecia clásica y la Italia del Renacimiento. Pero sí me atreveré a compararnos con ellos para que aprendamos, de su ejemplo, que la desunión es el desastre.

Nuestra América debe afirmar la fe en su destino, en el porvenir de la civilización. Para mantenerlo no me fundo, desde luego, en el desarrollo presente o futuro de las riquezas materiales, ni siquiera en esos argumentos, contundentes para los contagiados del delirio industrial, argumentos que se llaman Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Valparaíso, Rosario. No: esas poblaciones demuestran que obligados a competir dentro de la actividad contemporánea, nuestros pueblos saben, tanto como los Estados Unidos, crear en pocos días colmenas formidables, tipos nuevos de ciudad que difieren radicalmente del europeo, y hasta aco-

meter, como Río de Janeiro, hazañas no previstas por las urbes norteamericanas. Ni me fundaría, para no dar margen a censuras pueriles de los pesimistas, en la obra, exigua todavía, que representa nuestra contribución espiritual al acervo de la civilización en el mundo, por más que la arquitectura colonial de México, y la poesía contemporánea de toda nuestra América, y nuestras maravillosas artes populares, sean altos valores.

Me fundo sólo en el hecho de que, en cada una de nuestras crisis de civilización, es el espíritu quien nos ha salvado, luchando contra elementos en apariencia más poderosos; el espíritu sólo, y no la fuerza militar o el poder económico. En uno de sus momentos de mayor decepción, dijo Bolívar que si fuera posible para los pueblos volver al caos, los de la América Latina volverían a él. El temor no era vano: los investigadores de la historia nos dicen hoy que el Africa central pasó, y en tiempos no muy remotos, de la vida social organizada, de la civilización creadora, a la disolución en que hoy la conocemos y en que ha sido presa fácil de la codicia ajena: el puente fue la guerra incesante. Y el *Facundo* de Sarmiento es la descripción del instante agudo de nuestra lucha entre la luz y el caos, entre la civilización y la barbarie. La barbarie tuvo consigo largo tiempo la fuerza de la espada; pero el espíritu la venció en empeño como de milagro. Por esos hombres magistrales como Sarmiento, como Alberdi, como Hostos, son verdaderos creadores o salvadores de pueblos, a veces más que los libertadores de la independencia. Hombres así, obligados a crear hasta sus instrumentos de trabajo, en lugares donde a veces la actividad económica estaba reducida al mínimum de la vida patriarcal, son los verdaderos representativos de nuestro espíritu. Tenemos la costumbre de exigir, hasta el escritor de gabinete, la aptitud magistral: porque la tuvo, fue representativo José Enrique Rodó. Y así se explica que la juventud de hoy, exigente como toda juventud, se ensañe contra aquellos hombres de inteligencia poco amigos de terciar en los problemas que a ella le interesan y en cuya solución pide la ayuda de los maestros.

Si el espíritu ha triunfado, en nuestra América, sobre la barbarie interior, no cabe temer que lo rinda la barbarie de afuera. No nos deslumbre el poder ajeno: el poder es siempre efímero. Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.

¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como

vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección. Juzga y compara; busca y experimenta sin descanso; no le arredra la necesidad de tocar a la religión y a la leyenda, a la fábrica social y a los sistemas políticos. Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías.

El antiguo Oriente se había conformado con la estabilidad de la organización social: la justicia se sacrificaba al orden, el progreso a la tranquilidad. Cuando alimentaron esperanzas de perfección —la victoria de Ahura Mazda entre los persas o la venida del Mesías para los hebreos— las situaron fuera del alcance del esfuerzo humano: su realización sería obra de leyes o de voluntades más altas. Grecia cree en el perfeccionamiento de la vida humana por medio del esfuerzo humano. Atenas se dedicó a crear utopías: nadie las revela mejor que Aristófanes; el poeta que las satiriza no sólo es capaz de comprenderlas sino que hasta se diría simpatizador de ellas, tal es el esplendor con que llega a presentarlas. Poco después de los intentos que atrajeron la burla de Aristófanes, Platón crea, en *La República,* no sólo una de las obras maestras de la filosofía y de la literatura, sino también la obra maestra en el arte singular de la utopía.

Cuando el espejismo del espíritu clásico se proyecta sobre Europa, con el Renacimiento, es natural que resurja la utopía. Y desde entonces, aunque se eclipse, no muere. Hoy, en medio del formidable desconcierto en que se agita la humanidad, sólo una luz unifica a muchos espíritus: la luz de una utopía, reducida, es verdad, a simples soluciones económicas por el momento, pero utopía al fin, donde se vislumbra la única esperanza de paz entre el infierno social que atravesamos todos.

¿Cuál sería, pues, nuestro papel en estas cosas? Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminem laedere,* sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu.

¿Y cómo se concilia esta utopía, destinada a favorecer la definitiva aparición del hombre universal, con el nacionalismo antes predicado, nacionalismo de jícaras y poemas, es verdad, pero nacionalismo al fin? No es difícil la conciliación; antes al contrario, es natural. El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será des-

castado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.

Y por eso, así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes: las literarias, en que nuestra originalidad se afirma cada día; las plásticas, tanto las mayores como las menores, en que poseemos el doble tesoro, variable según las regiones, de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas; y las musicales, en que nuestra insuperable creación popular aguarda a los hombres de genio que sepan extraer de ella todo un sistema nuevo que será maravilla del futuro.

Y sobre todo, como símbolos de nuestra civilización para unir y sintetizar las dos tendencias, para conservarlas en equilibrio y armonía, esperamos que nuestra América siga produciendo lo que es acaso su más alta característica: los hombres magistrales, héroes verdaderos de nuestra vida moderna, verbo de nuestro espíritu y creadores de vida espiritual.

PATRIA DE LA JUSTICIA *

NUESTRA AMÉRICA corre sin brújula en el turbio mar de la humanidad contemporánea. ¡Y no siempre ha sido así! Es verdad que nuestra independencia fue estallido súbito, cataclismo natural: no teníamos ninguna preparación para ella. Pero es inútil lamentarlo ahora: vale más la obra prematura que la inacción; y de todos modos, con el régimen colonial de que llevábamos tres siglos, nunca habríamos alcanzado preparación suficiente: Cuba y Puerto Rico son pruebas. Y con todo, Bolívar, después de dar cima a su ingente obra de independencia, tuvo tiempo de pensar, con el toque genial de siempre, los derroteros que debíamos seguir en nuestra vida de naciones hasta llegar a la unidad sagrada. Paralelamente, en la campaña de independencia, o en los primeros años de vida nacional, hubo hombres que se empeñaron en dar densa

* *La utopía de América,* Ed. Estudiantina, La Plata, 1925. Recogida en *P. de A.*

sustancia de ideas a nuestros pueblos: así, Moreno y Rivadavia en la Argentina.

Después... Después se desencadenó todo lo que bullía en el fondo de nuestras sociedades, que no eran sino vastas desorganizaciones bajo la apariencia de organización rígida del sistema colonial. Civilización contra barbarie, tal fue el problema, como lo formuló Sarmiento. Civilización o muerte, eran las dos soluciones únicas, como las formulaba Hostos. Dos estupendos ensayos para poner orden en el caos contempló nuestra América, aturdida, poco después de mediar el siglo XIX: el de la Argentina, después de Caseros, bajo la inspiración de dos adversarios dentro una sola fe, Sarmiento y Alberdi, como jefes virtuales de aquella falange singular de activos hombres de pensamiento; el de México con la Reforma, con el grupo de estadistas, legisladores y maestros, a ratos convertidos en guerreros, que se reunió bajo la terca fe patriótica y humana de Juárez. Entre tanto, Chile, único en escapar a estas hondas convulsiones de crecimiento, se organizaba poco a poco, atento a la voz magistral de Bello. Los demás pueblos vegetaron en pueril inconsciencia o padecieron bajo afrentosas tiranías o agonizaron en el vértigo de las guerras fratricidas: males pavorosos para los cuales nunca se descubría el remedio. No faltaban intentos civilizadores, tales como en el Ecuador las campañas de Juan Montalvo en periódico y libro, en Santo Domingo la prédica y la fundación de escuelas, con Hostos y Salomé Ureña; en aquellas tierras invadidas por la cizaña, rendían frutos escasos; pero ellos nos dan la fe: ¡no hay que desesperar de ningún pueblo mientras haya en él diez hombres justos que busquen el bien!

Al llegar el siglo XX, la situación se define, pero no mejora: los pueblos débiles, que son los más en América, han ido cayendo poco a poco en las redes del imperialismo septentrional, unas veces sólo en la red económica, otros en doble red económica y política; los demás, aunque no escapan del todo al mefítico influjo del Norte, desarrollan su propia vida —en ocasiones como ocurre en la Argentina, con esplendor material no exento de las gracias de la cultura. Pero, en los unos como en los otros, la vida nacional se desenvuelve fuera de toda dirección inteligente: por falta de ella no se ha sabido evitar la absorción enemiga; por falta de ella, no se atina a dar orientación superior a la existencia próspera. En la Argentina, el desarrollo de la riqueza, que nació con la aplicación de las ideas de los hombres del 52, ha escapado a todo dominio; enorme tren, de avasallador impulso, pero sin maquinista... Una que otra excepción, parcial, podría mencionarse: el Uruguay pone su orgullo en enseñarnos unas cuantas leyes avanzadas; México, desde la Revolución de 1910, se ha visto en la dura necesidad de pensar sus problemas: en parte, ha planteado los de distribución de la riqueza y de la cultura, y a medias y a tropezones ha comenzado a buscarles solución; pero no toca siquiera a uno de los mayores: convertir al país de

minero en agrícola, para echar las bases de la existencia tranquila, del desarrollo normal, libre de los aleatorios caprichos del metal y del petróleo.

Si se quiere medir hasta dónde llega la cortedad de visión de nuestros hombres de estado, piénsese en la opinión que expresaría cualquiera de nuestros supuestos estadistas si se le dijese que la América española debe tender hacia la unidad política. La idea le parecería demasiado absurda para discutirla siquiera. La denominaría, creyendo haberla herido con flecha destructora, una utopía.

Pero la palabra utopía, en vez de flecha destructora, debe ser nuestra flecha de anhelo. Si en América no han de fructificar las utopías, ¿dónde encontrarán asilo? Creación de nuestros abuelos espirituales del Mediterráneo, invención helénica contraria a los ideales asiáticos que sólo prometen al hombre una vida mejor fuera de esta vida terrena, la utopía nunca dejó de ejercer atracción sobre los espíritus superiores de Europa; pero siempre tropezó allí con la maraña profusa de seculares complicaciones: todo intento para deshacerlas, para sanear siquiera con gotas de justicia a las sociedades enfermas, ha significado —significa todavía— convulsiones de largos años, dolores incalculables.

La primera utopía que se realizó sobre la Tierra —así lo creyeron los hombres de buena voluntad— fue la creación de los Estados Unidos de América: reconozcámoslo lealmente. Pero a la vez meditemos en el caso ejemplar: después de haber nacido de la libertad, de haber sido escudo para las víctimas de todas las tiranías y espejo para todos los apóstoles del ideal democrático, y cuando acababa de pelear su última cruzada, la abolición de la esclavitud, para librarse de aquel lamentable pecado, el gigantesco país se volvió opulento y perdió la cabeza; la materia devoró al espíritu; y la democracia que se había constituido para bien de todos se fue convirtiendo en la factoría para lucro de unos pocos. Hoy, el que fue arquetipo de libertad, es uno de los países menos libres del mundo.

¿Permitiremos que nuestra América siga igual camino? A fines del siglo XIX lanzó el grito de alerta el último de nuestros apóstoles, el noble y puro José Enrique Rodó: nos advirtió que el empuje de las riquezas materiales amenazaba ahogar nuestra ingenua vida espiritual; nos señaló el ideal de la magna patria, la América española. La alta lección fue oída; con todo, ella no ha bastado, para detenernos en la marcha ciega. Hemos salvado, en gran parte, la cultura, especialmente en los pueblos donde la riqueza alcanza a costearla; el sentimiento de solidaridad crece; pero descubrimos que los problemas tienen raíces profundas.

Debemos llegar a la unidad de la magna patria; pero si tal propósito fuera su límite en sí mismo, sin implicar mayor riqueza ideal, sería uno de tantos proyectos de acumular poder por el gusto del poder, y nada más. La nueva nación sería una potencia internacional, fuerte y temible,

destinada a sembrar nuèvos terrores en el seno de la humanidad atribulada. No: si la magna patria ha de unirse, deberá unirse para la justicia, para asentar la organización de la sociedad sobre bases nuevas, que alejen del hombre la continua zozobra del hambre a que lo condena su supuesta libertad y la estéril impotencia de su nueva esclavitud, angustiosa como nunca lo fue la antigua, porque abarca a muchos más seres y a todos los envuelve en la sombra del porvenir irremediable.

El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual. Al diletantismo egoísta, aunque se ampare bajo los nombres de Leonardo o de Goethe, opongámosle el nombre de Platón, nuestro primer maestro de utopía, el que entregó al fuego todas sus invenciones de poeta para predicar la verdad y la justicia en nombre de Sócrates, cuya muerte le reveló la terrible imperfección de la sociedad en que vivía. Si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre por el hombre (y por desgracia, ésa es hasta ahora nuestra única realidad), si no nos decidimos a que ésta sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación: sería preferible dejar desiertas nuestras altiplanicies y nuestras pampas si sólo hubieran de servir para que en ellas se multiplicaran los dolores humanos, no los dolores que nada alcanzará a evitar nunca, los que son hijos del amor y la muerte, sino los que la codicia y la soberbia infligen al débil y al hambriento. Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro cuando, constituida en magna patria, fuerte y próspera por los dones de la naturaleza y por el trabajo de sus hijos, dé el ejemplo de la sociedad donde se cumple "la emancipación del brazo y de la inteligencia".

En nuestro suelo nacerá entonces el hombre libre, el que, hallando fáciles y justos los deberes, florecerá en generosidad y en creación.

Ahora, no nos hagamos ilusiones: no es ilusión la utopía, sino el creer que los ideales se realizan sin esfuerzo y sin sacrificio. Hay que trabajar. Nuestro ideal no será la obra de uno o de dos o tres hombres de genio, sino de la cooperación sostenida, llena de fe, de muchos, innumerables hombres modestos; de entre ellos surgirán, cuando los tiempos estén maduros para la acción decisiva, los espíritus directores; si la fortuna nos es propicia, sabremos descubrir en ellos los capitanes y timoneles, y echaremos al mar las naves.

Entre tanto, hay que trabajar con fe, con esperanza todos los días. Amigos míos: a trabajar.

RAZA Y CULTURA *

GENEROSA inspiración la que ha creado esta festividad del Día de la Raza, donde confirmamos, año tras año, la fe en los grandes destinos de los pueblos que forman la comunidad hispánica. Y no menos feliz inspiración la que dedica en homenaje a España este Día de la Raza en la Universidad de la Plata, en cuyo nombre debo hablar, gracias a honradora designación que debo a su distinguido presidente; en homenaje a España, la más antigua de las naciones y la más joven de las repúblicas que forman nuestra comunidad espiritual.

No son inútiles estos actos, que el escepticismo tacha de infecundos. El mundo marcha más despacio que el pensamiento generoso. La palabra que difunde pensamientos de futuro, la palabra profética que quiere transmitir su velocidad a los hechos, comienza como voz clamante en el desierto; pero al fin penetra en las ciudades, y entonces, si la profecía no se cumple de inmediato, los oídos desatentos la confunden con los gritos de la feria. Doble esfuerzo, así, el de convencer, junto a los incrédulos, a los creyentes de ayer que se sienten defraudados. Pero la palabra debe seguir abriendo surcos, sembrando esperanzas: la simiente germinará, en momento inesperado tal vez.

En pocos años, donde dominaba la indiferencia, la limitación local de toda visión de los problemas humanos, ha crecido y se ha desarrollado la conciencia de nuestra comunidad espiritual, de la unidad esencial de los pueblos hispánicos, la conciencia de "la raza", denominada así, no ciertamente con exactitud científica, pero sí con impulso de simplificación expresiva.

Desde el punto de vista de la ciencia antropológica, bien lejos está de constituir una raza la multicolor muchedumbre de pueblos que hablan nuestra lengua en el mundo, desde los Pirineos hasta los Andes y desde las Baleares y las Canarias hasta las Antillas y hasta las Filipinas. Junto a las gentes del viejo solar ibérico, donde se superponen culturas milenarias, desde las más antiguas del Mediterráneo, ligadas a troncos raciales diversos, están los pueblos indígenas de las dos Américas, cuya inmensa variedad lingüística desaparece bajo la lenta pero segura presión del español; están los descendientes de los africanos a quienes la codicia de sus robadores trajo a sufrir esclavitud o miseria en tierra para ellos extraña y a los descendientes de los europeos a quienes el ansia de libertad o de bienestar trajo en busca de nuevas patrias; hasta el Oriente, cercano o lejano, alberga grupos de habla castellana o envía a las tierras hispánicas sus hombres: a veces, como ocurre con los levantinos, para fundirse rápidamente con nuestras poblaciones.

Pero el vocablo *raza*, a pesar de su flagrante inexactitud, ha adquirido para nosotros valor convencional, que las festividades del 12 de

* *Repertorio Americano*, Tomo XXVIII, Año XV, Nº 665, 6 de enero de 1934. Recogido en *P. de A.*

Octubre ayudan a cargar de contenidos de sentimiento y emoción. El Día de la Raza bien podría llamarse el Día de la Cultura Hispánica, porque eso es lo que en suma representa; pero sería inútil proponer semejante sustitución, porque el vocablo *cultura*, en el significado que hoy tiene dentro del lenguaje técnico de la sociología y de la historia, no despierta en el oyente la resonancia afectiva que la costumbre da al vocablo *raza*.

Lo que une y unifica a esta raza, no real sino ideal, es la comunidad de cultura, determinada de modo principal por la comunidad de idioma. Cada idioma lleva consigo su repertorio de tradiciones, de creencias, de actitudes ante la vida, que perduran sobreponiéndose a cambios, revoluciones y trastornos. Así, el latín ha sido en Occidente el vehículo principal de la tradición romana: la tradición persiste, a través de todas las evoluciones, dondequiera que persistió el latín. Deshecho el Imperio Romano, su idioma se partió en mil pedazos; pero en las lenguas de cultura que se construyeron sobre las ruinas del latín, dominando a la multitud circundante de dialectos rivales, sobrevive la tradición del Lacio, y esas lenguas la han difundido sobre territorios que Roma no sospechó. Pertenecemos al Imperio Romano, decía Sarmiento hablando de estos pueblos de América; pertenecemos a la Romania, a la familia latina, o, como dice la manoseada y discutida fórmula, a la raza latina: otra imagen de raza, no real sino ideal.

Frente a la tradición romana, aunque educándose parcialmente en ella, se organizó y creció durante la Edad Media la cultura germánica: cuando alcanza su madurez, vemos cómo se contraponen las dos culturas, cómo los pueblos de lenguas germánicas divergen de los pueblos de lenguas románicas en los modos de concebir y practicar la religión, la filosofía, las artes y las letras, el derecho, la vida familiar, la actividad económica, las actividades técnicas. Y, como para ilustrar y aclarar el caso, Inglaterra, pueblo cuya lengua vive del equilibrio variable entre el vocabulario germánico y el vocabulario latino-románico, se sitúa espiritualmente en la frontera entre el Norte y el Sur: hasta su religión oficial, divorciada de Roma, no es sin embargo un protestantismo; es sólo un catolicismo que protesta.

Dentro de la Romania constituimos, los pueblos hispánicos, la más numerosa familia, extendida sobre inmensos territorios, los más vastos que ocupa ninguna lengua, salvo el inglés y el ruso. Y eso nos señala grandes deberes para el porvenir.

Como quiera que se conciba la evolución de la humanidad en el futuro próximo, es difícil suponer que desaparezca la red de comunicaciones que hoy la enlaza: apoyándose en ellas, la civilización insistirá en su tendencia unificadora, con las ventajas y desventajas de toda unificación. Esfuerzos se harán para mantener vivas las lenguas locales, y con ellas las tradiciones y costumbres que dan sabor a la existencia

regional; pero las grandes lenguas de cultura predominarán. El siglo XIX, que con el romanticismo reanimó las lenguas locales en toda Europa y estimuló su florecimiento literario, dando impulso además a los nacionalismos y regionalismos políticos, con el positivismo de la actividad técnica y económica afirmó el predominio de las grandes lenguas centrales. Cien años atrás, en España, como en Francia o en Inglaterra, abundaban los habitantes que desconocían el idioma oficial de la nación; hoy son ya muy raros. En América, donde ni siquiera se ha trabajado nunca para asegurar la persistencia de los centenares de lenguas indígenas que todavía existen, el español las suplantará íntegramente antes de mucho, y los lingüistas tienen ya que apresurarse para recoger sus últimos alientos. Además, las grandes lenguas de cultura se extenderán y persistirán, enriqueciendo su vocabulario, pero esforzándose por no sufrir variación sustancial de formas o de normas: la difusión de la cultura, las semejanzas en la organización de la vida, las relaciones constantes, actuarán contra las variaciones grandes o frecuentes, que son estorbos para la facilidad y la claridad. El latín clásico duró cinco siglos, desde Lucrecio hasta San Agustín, en singular unidad, que da la impresión de la vida inmarcesible; sólo la ruptura de la comunidad política y la sumersión de la cultura, con la caída del Imperio, pudieron partir en pedazos aquella unidad lingüística. Las modernas lenguas de cultura no corren igual peligro, a menos que sobrevenga el cataclismo de la civilización que oímos predecir a los augures de tragedia.

No cataclismo, pero sí crisis de civilización, crisis transformadora, es probable que padezcamos; acaso la estamos padeciendo ya. Y para afrontar la crisis necesitamos disciplina, la disciplina de la organización eficaz en la vida pública, la disciplina del esfuerzo bien orientado y constante en la vida individual.

Es de uso tachar a España de indisciplina, y de paso a todos los países de América que hablan español; pero Vossler hacía notar, poco tiempo atrás, hablando en Buenos Aires, que España ha dado en el siglo XVI el curioso ejemplo de llevar la disciplina militar a las cosas del espíritu, mientras dejaba a la libre iniciativa del individuo el éxito de las campañas militares: Ignacio de Loyola organiza militarmente la disciplina espiritual de la defensa del catolicismo, mientras Hernán Cortés emprende la conquista de México como hazaña personal.

Hoy las cosas son bien distintas: España nos da constantemente ejemplos de esfuerzo disciplinado, particularmente en el orden de la cultura. Pero los conflictos del pasado se explican. La historia de España —o, más exactamente, de toda la Península Ibérica— no es semejante a la de ninguna otra nación de Europa; ninguna otra echó sobre sus hombros carga como la que asumió España desde la Edad Media. No es raro que a veces se rindieran "sus fuerzas fatigadas al abrumante peso". Su tarea fue siempre doble: organizarse interiormente mientras rechazaba

al invasor; colonizar y cristianizar las Américas mientras defendía la unidad religiosa de Europa.

La larga lucha contra el moro templó al español, dándole gran dominio de sí; exigiéndole también una fe sin vacilaciones. La tolerancia no podía ser flor de tales cultivos; no se puede ser a la par baluarte y jardín. Pero sí germinaron allí la capacidad de sacrificio, la perseverancia, el desdén de las cosas pequeñas, la generosidad, el sentido de los valores humanos puros, desnudos de todo esplendor adventicio. Y en 1492, cuando la lucha termina, y ganada es Granada, cae entre las manos de España un mundo nuevo.

Estamos viviendo todavía las consecuencias del portentoso suceso, el más trascendental de la historia. La consecuencia mayor, aunque tardía, el nuevo aspecto que asumen desde hace cien años las variaciones en el equilibrio del mundo. Y durante esos cien años se ha discutido sin descanso la obra de España en América. En las campañas de independencia de las naciones hispánicas del Nuevo Mundo se juzgó necesario ennegrecer aquella obra. Después, los libros patrióticos de cada república nueva repitieron mecánicamente la propaganda de las campañas de independencia. Cuando, a fines del siglo XIX, hubiera podido alcanzarse la serenidad de juicio, la última campaña se interpuso, la guerra de Cuba. Pero al comenzar el siglo XX la atmósfera se despejó: no había ya guerras que pelear; podríamos mirar y juzgar con claridad y tranquilidad. Rápidamente va cambiando el juicio. No es sólo que se acepte la excusa que generosamente ofrecía a la "virgen del mundo, América inocente", Quintana, historiador a la vez que poeta: "Crimen fueron del tiempo y no de España". Es que la conquista y la colonización se ven de modo muy diverso: porque la verdad es que España se volcó entera en el Nuevo Mundo, dándole cuanto tenía. No pudo establecer formas libres de gobierno ni organización económica eficaz, porque ella misma las había perdido; pero dictó leyes justas. No estableció la tolerancia religiosa ni la libertad intelectual, que no poseía; pero fundó escuelas, fundó universidades, para difundir la más alta ciencia de que tenía conocimiento. Y sobre todo, su amplio sentido humano la llevó a convivir y a fundirse con las razas vencidas, formando así estas vastas poblaciones mezcladas, que son el escándalo de todos los snobs de la Tierra, de todos los devotos de la falsa ciencia o de la literatura superficial, pero que para el hombre de mirada honda son el ejemplo vivo de cómo puede resolverse pacíficamente, cristianamente, en la realidad, el conflicto de las diferencias de raza y de origen. Durante el siglo XIX se hizo costumbre afirmar la superioridad de otras naciones sobre España y Portugal como colonizadoras. ¡Como si hubiera superioridad en trasplantar a suelo extraño las condiciones de la vida europea, pero para disfrutarlas el europeo solo, negándoselas o escatimándoselas a los nativos! El siglo XX nos devuelve a la verdad, que ya conocía Liniers cuando

en una de sus proclamas de 1806 exhortaba al pueblo de Buenos Aires colonial a rechazar la invasión, para no convertirse en otro tipo muy inferior de colonia. ¡Liniers debía de conocer muchas que aun hoy confirman su juicio! Y ya en nuestros días, William Henry Hudson —el gran argentino inglés, nacido a la mitad del camino que va de Buenos Aires a esta ciudad, más joven que él—, al hablar de aquellas invasiones decía que por fortuna fracasaron en ellas sus antepasados, porque, si hubieran conquistado estas tierras purpúreas, la vida humana habría perdido mucho de su encanto.

No: la más humana de las colonizaciones, y por eso la mejor, ha sido la de España y Portugal: es la única que de modo sincero y leal gana para la civilización europea a los pueblos exóticos. No erró por ventura quien dijo que, mientras el germano teme el contacto con los pueblos de escasa civilización, porque él mismo no se siente muy seguro de la suya, antigua de diez siglos apenas, el latino no ve peligro en el contacto porque su cultura es inmemorial y sale siempre vencedora en los encuentros.

¡Extraño poder de revivificación el de pueblos como España! Es aquella tierra el más antiguo hogar de cultura en Europa, desde las primitivas que dejaron como testimonio las pinturas rupestres de Altamira y de Pindal hasta las primeras que caben ya en la historia, como la de Tartessos. Y después, la existencia toda de España es, como la del ave fénix, perpetuo arder, consumirse en apariencia y resucitar. Iberos y celtas, fenicios y griegos, romanos y cartagineses: todas las culturas se superponen allí, se entrecruzan, se amoldan al territorio español; sólo la de Roma ejerce influencia indeleble y decisiva, con vigor para vencer después la envolvente de los árabes, en la ocasión única dentro de nuestra era —salvo la excepción insular de Sicilia— en que una porción del Occidente cae bajo el dominio de una cultura oriental. De aquel conflicto sale triunfante en España el espíritu occidental; pero el contacto le deja ventanas abiertas al Oriente, como ajimeces desde donde se oyera el grito de la guitarra morisca.

El contacto entre España y América, luego ha dado gradualmente al espíritu español amplitud y vastedad que van en progreso. Nada más humano que la estrechez, porque tiene origen defensivo: cada tribu primitiva se defiende de las vecinas atribuyéndoles magias diabólicas, dignas de exterminio; cada nación moderna se defiende de las demás atribuyéndoles cualidades inhumanas. Es fácil adquirir la fe en nuestra propia superioridad, porque esa fe es recurso de victoria; es difícil, luego, admitir la igualdad o la equivalencia de las aptitudes que existen, en potencia o en acto, en todos los hombres, en todas las naciones o en todas las razas. A esa amplia visión sólo llegan pocos; los unos, por el camino de la ciencia, los otros, por el camino del amor.

España, que tanto ha padecido por su antigua intolerancia en el orden del pensamiento, hija de la necesidad defensiva, tuvo en cambio espontánea amplitud humana. Aunque España creó el tipo del hombre señorial, como dice Vossler, y el español más humilde tiene aire de caballero, como dice Belloc, nunca se incubó en España ninguna doctrina de superioridad de razas ni de climas, como las que en nuestra era científica corren, miméticamente disfrazadas de ciencia, como reptiles verdes entre hojas nuevas o insectos pardos entre hojas secas. La amplitud humana del español necesitaba completarse con la amplitud intelectual para crear la imagen depurada del tipo hispánico. A eso aspiran, desde su nacimiento, las repúblicas hispánicas de América. A eso tiende, en el siglo xx, la España nueva.

En toda la época moderna el espíritu de amplitud intelectual tuvo que constituir en España la oposición, latente o despierta: sólo fugazmente alcanza el poder en los comienzos del reinado del Emperador, o bajo Carlos III en el siglo XVIII, o, más fugitivamente todavía, en 1812, en 1820, en 1873. Pero en 1898 España hace de su derrota una victoria, renace el fénix, y grado a grado surge el espíritu nuevo de una España más pura y más severa. Si a fines del siglo XIX España parecía a muchos, vista desde América, condenada a irremediable decadencia, mientras el avance de las más prósperas repúblicas cisatlánticas, "joyas humanas del mundo dichoso", como dijo Lugones, las aproximaba a la nueva ventura con cada día dorado —ahora, desde hace pocos años, la antigua nación, rejuvenecida, entra en la olimpíada junto a las naciones jóvenes, y ¿por qué no confesarlo? en la mayor parte de las carreras se nos adelanta. Este milagro sólo se explica como fruto de disciplina, de largo ejercicio espiritual practicado en silencio. Pero no hemos de sorprendernos si pensamos en tantos silenciosos reformadores que supieron trabajar sin desmayos, esperar y confiar, como aquel santo laico, Francisco Giner de los Ríos, a quien quizás debe la España nueva más que a ningún otro precursor.

España se nos muestra hoy, además, amplia y abierta, más que nunca, para todas las cosas de América. El antiguo recelo ha cedido el lugar a la confianza; la nueva Constitución, al crear la doble nacionalidad, española y americana, aunque desconcierte al antiguo criterio jurídico, place a la buena voluntad.

Sobre la buena voluntad se cimenta la obra de confraternidad hispánica. En esta obra debemos todos unir nuestro esfuerzo, para que la comunidad de los pueblos hispánicos haga, de los vastos territorios que domina, la patria de la justicia universal a que aspira la humanidad.

VIDA ESPIRITUAL EN HISPANOAMERICA *

El cuadro que presentaré se aplica a las formas políticas, artísticas y literarias, así como a las del pensamiento científico y filosófico. Siendo el tema tan vasto trataré de ser lo más breve posible.

Desde el punto de vista de las formas políticas, comenzaré por decir que, en el momento de la Independencia de América española, cuando nos decidimos a abolir la organización política de tipo español, carecíamos, naturalmente, de formas políticas propias para substituirlas. Fue menester improvisarlas y entonces se pidieron a Francia y, a través de Francia, a Inglaterra y a los Estados Unidos. Es decir que la influencia de la Revolución francesa es la que hemos experimentado más intensamente en la hora de nuestra independencia. Repetiré las palabras ya citadas por el señor Estelrich, pertenecientes al escritor mexicano Antonio Caso, quien decía que tres movimientos europeos habían ejercido una decisiva influencia sobre la América Latina: el Descubrimiento, el Renacimiento y la Revolución francesa. Todos tres son movimientos de pueblos latinos. En los comienzos no existió influencia inglesa directa: ella nos llegó a través del pensamiento francés del siglo xviii. En el momento de la independencia de los Estados Unidos no se estudiaba inglés entre nosotros. Después de nuestras luchas por la independencia (1808-1825), la influencia de los Estados Unidos ha sido más directa, pero la francesa continúa siendo la más fuerte. Hemos adoptado el sistema democrático republicano. La organización federal, a la manera de los Estados Unidos, sólo ha sido adoptada por México, Venezuela, Colombia y la Argentina; cuatro países en un total de dieciocho. Con la Independencia, fue abolida la esclavitud en la mayor parte de nuestros países de lengua española, mucho antes de que lo fuera en los Estados Unidos (1861). No persistió más que en el Brasil, país de lengua portuguesa, donde es preciso señalar que la monarquía duró hasta el año 1889. Al tomar la forma republicana, el Brasil también adoptó la organización federal. En México hubo dos tentativas monárquicas, pero sin éxito.

Existe, empero, una reminiscencia española en nuestro movimiento de independencia. Cuando la monarquía española abdicó ante Napoleón (1808), debimos buscar una base de soberanía y volvimos entonces a la antigua idea española del pueblo representado por los cabildos. Fue así como se produjo una mezcla de la nueva democracia francesa y del antiguo régimen representativo español. Después de la Independencia se presentó el problema de la realidad; y ésta era que los pueblos de América española, no teniendo costumbre de ejercer sus derechos políticos, oscilaban entre la anarquía y la tiranía. Un fenómeno muy

* *Europa-América Latina,* Buenos Aires, 1937, pp. 31-41. Exposición oral de P.H.U. El título es de Javier Fernández (*Plenitud de América*).

curioso surgió en este momento: el "caudillo", jefe que se impone y que adquiere un poder político; el mismo fenómeno, como lo ha indicado Estelrich, se produjo en España, donde el "caudillo" de provincias tomó el nombre de "cacique". Y resulta simbólico que el nombre de "cacique" sea de origen americano: el *cacique* era el jefe de tribu indígena de las Antillas. Es interesante comprobar, en un sentido más restringido, que los "caudillos" de la Argentina eran siempre jefes de provincia; por esta razón fue muy difícil, en la época de la famosa lucha entre los federales y los unitarios, convencer a los pueblos y a las provincias para que constituyeran una nación unida. La palabra federalismo no significaba que se quisiera instituir una nación federal: se quería mantener un grupo de provincias sin ninguna unión orgánica, y sólo con una representación común ante el extranjero.

No hemos llegado a dar una forma legal a la existencia del "caudillo". Siempre hemos tenido la esperanza de que el "caudillo" desaparecería; pero no ha desaparecido completamente de todos los países. Las formas políticas, en parte, se han modificado, adaptándose a la realidad, y la realidad también se ha modificado adaptándose al ideal de las constituciones y de otras leyes. La ley, que se ha tachado de artificial, entre nosotros ha sido profética y creadora.

En nuestros días, el problema político se ha planteado de nuevo con urgencia. En el momento de la Independencia, habíamos abolido la esclavitud de la raza negra, aunque subsistía siempre el problema del indio. El Indio no era esclavo, pero tampoco era verdaderamente libre. La abolición de la *encomienda* colonial, que lo había convertido en siervo bajo el pretexto de protegerlo y educarlo, no lo había liberado realmente. Se había convertido en una especie muy rara de proletario. No fue sino en el siglo XX cuando se supo encarar el problema del Indígena. Se vio entonces que las fórmulas socialistas europeas poco tenían que ver con el problema del Indígena americano. El Indígena no es el proletario del industrialismo. El Indígena vive sobre todo en los países que no han sido industrializados o que sólo lo han sido en una medida muy limitada, como México, de manera que las soluciones adoptadas a su respecto no podían ser francamente socialistas. La primera medida tomada fue la devolución de la tierra a los Indígenas. Esto formaba parte de la lucha contra las grandes propiedades, contra los *latifundios* (empleamos con frecuencia esta palabra latina). Pero no era aquella una solución verdaderamente socialista. Se recurrió a otro sistema, el *ejido*. En España, el ejido era la propiedad rural común de las aldeas. En México, en las aldeas y el campo, se ha retornado a esta propiedad comunal para una parte de los campesinos. Se han adoptado disposiciones muy avanzadas para la regeneración del Indígena y, en general, para la protección del trabajador. En los otros países de América española donde también se presenta el problema del Indígena, como en el Perú y en el Ecuador, por ejemplo, se buscan con empeño soluciones satisfactorias.

Paso, ahora, a otro asunto: el arte. En la época colonial hubo gran actividad en la edificación pública y religiosa. Como lo ha dicho Sacheverell Sitwell, el escritor y arquitecto inglés, más de nueve mil iglesias de México tienen valor desde el punto de vista artístico. Nuestros orígenes arquitectónicos son muy curiosos: existen formas medievales al mismo tiempo que modernas. Las primeras iglesias construidas en América son de estilo gótico en la estructura, por ejemplo, las iglesias de Santo Domingo, mi ciudad natal, pero las fachadas son generalmente de estilo renacimiento. Después del Renacimiento, el movimiento arquitectónico español evolucionó rápidamente y terminó por fin en el estilo barroco que, en América, en el siglo XVII, toma nuevas formas. Sólo indicaré que el carácter principal del estilo barroco de América española es la firmeza y la claridad de sus líneas fundamentales, lo que no siempre se halla en el estilo barroco de España. En México y en el Perú, por ejemplo, se encuentra la claridad de líneas a pesar de la profusión ornamental. En el Brasil existe también una arquitectura barroca de gran valor, bastante distinta, según creo, del barroco de Portugal. Movimientos muy interesantes ha habido también en la pintura y en la escultura. Pero todo esto cambia en el siglo XIX, porque la vida y la política se tornan inestables en aquellos momentos. Por eso son pocas las construcciones. La pintura, por su parte, ya no tiene la demanda del arte religioso; se limita a una forma familiar: el retrato. Hacia fines del siglo XIX, en el momento de la nueva prosperidad, muy evidente en la Argentina, en Chile, en el Uruguay, en México, en Venezuela y aun en Cuba que fue una colonia española hasta 1898, se ve aparecer el arte desinteresado, pero como un arte desarraigado. Esto es muy característico. Si consideramos el movimiento impresionista en la pintura americana, vemos que no interesa al público; sólo interesa a un reducido núcleo de iniciados. Pero en el siglo XX, la pintura reasume su papel social. El nuevo movimiento comienza en México, cuando un escritor y político bien conocido, el señor Vasconcelos, es nombrado Ministro de Instrucción Pública, y otro escritor y político, el señor Lombardo Toledano, asume la dirección de la Escuela Preparatoria de la Universidad. En ese momento se decide decorar la Escuela, viejo edificio colonial. En consecuencia, se desarrolla la pintura mural; luego se decoran muchos otros edificios públicos, y hasta el Palacio Nacional, el antiguo palacio colonial de los virreyes. Este movimiento se propaga a los Estados Unidos desde donde llaman a los pintores mexicanos Rivera, Orozco, Alfaro Siqueiros y otros. Actualmente el movimiento de la pintura mural de América española es conocido en el mundo entero. Europa misma ha llamado a Rivera.

La actividad artística en América es muy grande. No carece de interés el señalar que con frecuencia se buscan los temas indígenas. Tendríamos mucho que decir sobre este particular, pero paso a la música.

Se señala, en este dominio, un hecho digno de observación. América ha recibido de España canciones y danzas, pero inmediatamente, en el siglo XVI, aparecieron entre nosotros nuevas danzas y nuevas canciones que fueron modificaciones de los tipos españoles y algunas veces, quizá, de tipos indígenas y hasta, en ciertos casos, africanos. Y estas nuevas danzas, estas nuevas canciones, a nuestra vez, volvimos a enviarlas a Europa. Frecuentemente encontramos en la literatura y en la música españolas de los siglos XVI y XVII, danzas de América, como por ejemplo: el *retambo,* el *zambapalo,* la *gayumba,* el *cachupino,* el *zarandillo,* la *chacona;* esta última se convirtió en una forma clásica en Europa, como es sabido. La adaptación de las nuevas danzas de América por Europa no es, pues, un hecho reciente, característico de la época del tango, de la machicha y de la rumba: por el contrario, se remonta a tiempos muy lejanos.

Ignoramos de qué manera se produjo la americanización de las danzas europeas. Estamos poco informados sobre el particular, al menos en lo referente al período colonial. Más tarde, la historia de la *habanera* es mejor conocida. Muchas veces se han dicho cosas vagas y hasta falsas sobre la *habanera;* su evolución, empero, fue claramente trazada por el señor Eduardo Sánchez de Fuentes. Hacia fines del siglo XVIII, la *contradanza* europea llegó a Cuba e inmediatamente se comenzó a componer *contradanzas;* más tarde se las denominó sencillamente *danzas* o *danzas habaneras;* poco a poco, cambiaron de forma, adquiriendo caracteres tropicales. La *danza* o *habanera* ha sido durante más de cincuenta años el baile característico de las Antillas. Es una danza de origen europeo con matices criollos, pero ha continuado siendo una danza de las clases cultas: no es un baile popular. Sánchez de Fuentes establece una diferencia muy neta entre la danza que, procedente de Europa, adopta un carácter criollo, y las danzas como la *rumba,* que son bailes de negros y nada tienen que ver con la *habanera,* o el *danzón* que de ella procede.

La música culta no es muy rica en América, si bien se la ha cultivado desde el siglo XVI. Se debe citar a los músicos brasileños Carlos Gómez y Héctor Villalobos como los más importantes. Hasta aquí sólo he hablado de la América de lengua española porque es la que mejor conozco. Pero, en el dominio musical, es incuestionable que el Brasil ha dado los mejores compositores.

En cuanto a la literatura, desde la época colonial ha sido muy abundante en la América Latina. En aquella época se escribían muchos versos, mucha literatura religiosa y mucha historia; se componían también obras teatrales, y en ciudades como México y Lima, tenía el arte dramático un puesto importante. El teatro fue en los comienzos un medio de propaganda religiosa y ciertas formas de representaciones sagradas persisten aún en el presente, particularmente en México y en la América Central.

Los dramas religiosos fueron frecuentemente escritos en lenguas indígenas.

No hay novela en la época colonial. Los reyes de España habían promulgado leyes que prohibían a los habitantes de las colonias americanas la lectura de novelas, con el prejuicio de que eran contrarias a las buenas costumbres. Los habitantes de las colonias las leían, sin embargo, porque las novelas de España pasaban fácilmente de contrabando; pero no se las hubiera podido imprimir en América sin correr grandes riesgos. No fue sino después de la Constitución de Cádiz (1812) cuando se comenzó a imprimir novelas en América española. Después de la Independencia, la novela se desarrolló poco a poco. En cuanto al teatro, no adquirió nuevo impulso sino cuando una compañía de circo montó en la Argentina algunas pantomimas que llamaron la atención del público (1886). Un teatro nacional se constituyó gradualmente. En América, en la poesía y en la prosa, hemos conquistado paulatinamente los asuntos americanos, los del paisaje y los del hombre, tanto del indio como del criollo (que entre nosotros quiere decir descendiente del español nacido en América). Durante el siglo XIX, y aún en los comienzos del XX, se produjo un fenómeno característico. Muchos entre nuestros escritores, fueron políticos. Algunos llegaron a presidente de la República, como Mitre, Sarmiento y Avellaneda, en la Argentina; Manuel Gondra, en el Paraguay; Saavedra, en Bolivia; Juan José Flores, Vicente Rocafuerte, García Moreno, Luis Cordero, Antonio Flores, Baquerizo Moreno y Velasco Ibarra en el Ecuador; Gil Fortoul, en Venezuela; José Cecilio del Valle y Marco Aurelio Soto, en la América Central; Espaillat, Meriño, Billini, Francisco Henríquez y Carvajal, en Santo Domingo; Alfredo Zayas, en Cuba; y el grupo más numeroso, Julio Arboleda, Tomás Cipriano de Mosquera, Santiago Pérez, Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín, Marco Fidel Suárez, José Vicente Concha, Miguel Abadía Méndez y Pedro Nel Ospina, en Colombia, verdadera república de profesores y escritores.

Fue en las postrimerías del siglo XIX cuando los escritores que no son políticos comenzaron a constituir mayoría; tal el caso de Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva, los Deligne.

Actualmente, los escritores están divididos en tres categorías: los que se dedican a la literatura pura, los que cultivan la literatura social y los que practican las literaturas que yo llamaría de indagación interior. Hace diez años se produjo un hecho característico en la República Argentina: en aquellos momentos se veían en Buenos Aires dos grupos de jóvenes escritores, uno de los cuales representaba la "literatura de la calle Florida", o literatura pura, y el otro "la literatura de la calle Boedo" (calle de pequeños burgueses y de obreros) o literatura de tendencias socialistas. La literatura pura ha agrupado especialmente a los poetas de "vanguardia". Después de habérsele dado diversas asignaciones como "ultraísmo" o "creacionismo", se ha acabado por designarle

el rótulo más general y no muy comprometedor de "literatura de vanguardia". La literatura social en la América española ha tomado diversos aspectos; en primer lugar, tenemos la literatura *autóctona,* que se ocupa de los indígenas y de los criollos; luego vino la literatura de interpretación de la vida moderna, encarando el problema obrero, por ejemplo, o el de la política en sus relaciones con la vida general, o el papel de la mujer moderna. Sobre este último aspecto se pueden citar los recientes trabajos de la señora Victoria Ocampo. Habría que señalar también la literatura que se dedica, no a la exposición de problemas concretos en la novela o en el teatro, sino a guiar y dirigir inspirándose en grandes principios ideales. Es la literatura apostólica o profética de la que ha hablado el señor Keyserling en su comunicación; ella siempre ha existido en América.

Finalmente tenemos el tercer tipo de literatura, que prefiere el problema de la orientación de la vida del individuo sobre el plano espiritual. Entre los escritores de esta tendencia citaré al señor Eduardo Mallea, el escritor argentino al cual habéis tenido oportunidad de conocer en el Congreso de los P.E.N. Clubs.

Me queda por decir una palabra sobre el movimiento científico y filosófico. De una manera general, el movimiento científico en la época colonial y durante una buena parte del siglo XIX se ha referido casi exclusivamente a las ciencias de observación, ocupándose muy poco de teorías. Sólo excepcionalmente, en este período, hemos tenido teóricos de las ciencias, como Caldas, el gran sabio colonial de finales del siglo XVIII y de comienzos del XIX, que escribió ensayos notables, entre otros: *De la influencia del clima sobre los seres organizados.* Pero a partir del siglo XX las ciencias teóricas comienzan a desarrollarse, particularmente en la Argentina y México.

En el dominio de la filosofía, primeramente, hemos adoptado las doctrinas en vigor en España, de un carácter ante todo escolástico. En el siglo XVIII se hizo sentir entre nosotros la influencia del racionalismo francés e inglés. En el XIX nos enrolamos en el romanticismo, y luego en el positivismo. Actualmente, el pensamiento filosófico, en América, es libre: todas las tendencias están representadas. El rasgo más saliente de nuestro movimiento filosófico es que se inclina no sólo a la investigación teórica sino a la especulación moral. Si buscamos en el pasado los nombres de nuestros principales filósofos, vemos que son esencialmente apostólicos; así Hostos, de Puerto Rico, y José de la Luz Caballero, de Cuba, cuya disciplina instituye una especie de fraternidad de carácter ético. Actualmente, tenemos pensadores originales, como por ejemplo José Vasconcelos con su teoría del acto desinteresado; Antonio Caso con la de la vida como economía, como desinterés y como caridad; Alejandro Korn, el filósofo argentino, con la de la libertad creadora; Carlos Vaz Ferreira, el pensador uruguayo, con la de la lógica viva. Habría otros

nombres para citar; pero es preciso que me detenga en esta exposición quizá un tanto prolongada.

LA AMERICA ESPAÑOLA Y SU ORIGINALIDAD *

Al hablar de la participación de la América española en la cultura intelectual del Occidente es necesario partir de hechos geográficos, sociales y políticos.

Desde luego la situación geográfica: la América española está a gran distancia de Europa: a distancia mayor sólo se hallan, dentro de la civilización occidental, los dominios ingleses de Australia y Nueva Zelandia.

Las naciones de nuestra América, aun las superiores en población y territorio, no alcanzan todavía importancia política y económica suficiente para que el mundo se pregunte cuál es el espíritu que las anima, cuál es su personalidad real. Si a Europa le interesaron los Estados Unidos desde su origen como fenómeno político singular, como ensayo de democracia moderna, no le interesó su vida intelectual hasta mediados del siglo XIX; es entonces cuando Baudelaire descubre a Poe [1].

Finalmente, mientras los Estados Unidos fundaron su civilización sobre bases de población europea, porque allí no hubo mezcla con la indígena, ni tenía importancia numérica dominante la de origen africano, en la América española la población indígena ha sido siempre muy numerosa, la más numerosa durante tres siglos: sólo en el siglo XIX comienza el predominio cuantitativo de la población de origen europeo [2]. Ninguna inferioridad del indígena ha sido estorbo a la difusión de la cultura de tipo occidental; sólo con grave ignorancia histórica se pretendería desdeñar al indio, creador de grandes civilizaciones, en nombre de la teoría de las diferencias de capacidad entre las razas humanas, teoría que por su falta de fundamento científico podríamos dejar desvanecerse como pueril supervivencia de las vanidades de tribu si no hubiera que combatirla como maligno pretexto de dominación. Baste recordar cómo

* *Europa-América Latina*, Buenos Aires, 1937, pp. 183-187. Comunicación de P.H.U. a la VII Conversación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, desarrollada en Buenos Aires, del 11 al 16 de septiembre de 1936. Recogido en *P. de A.*

[1] En Inglaterra se leía a escritores de los Estados Unidos desde antes; la comunidad del idioma lo explica, como explica que en España se hayan conocido siempre unos cuantos escritores de nuestra América. Pero ningún escritor norteamericano ejerció influencia sobre los ingleses hasta que Henry James se trasladó a vivir entre ellos; fuera de las vagas conexiones entre Poe y los prerrafaelistas, hasta el siglo XX no se encontrará en Inglaterra influjo de escritores norteamericanos residentes en los Estados Unidos.

[2] Consúltese el estudio de Angel Rosenblat, *El desarrollo de la población indígena de América*, publicado en la revista *Tierra Firme*, de Madrid, 1935, y reimpreso en volumen.

Spengler, en 1930, tardío defensor de la derrotada mística de las razas, en 1918 contaba entre las grandes culturas de la historia, junto a la europea clásica y la europea moderna, junto a la china y la egipcia, la indígena de México y el Perú. No hay incapacidad, pero la conquista decapitó la cultura del indio destruyendo sus formas superiores (ni siquiera se conservó el arte de leer y escribir los jeroglíficos aztecas), respetando sólo las formas populares y familiares. Como la población indígena, numerosa y diseminada en exceso, sólo en mínima porción pudo quedar íntegramente incorporada a la civilización de tipo europeo, nada llenó para el indio el lugar que ocupaban aquellas formas superiores de su cultura autóctona [1].

El indígena que conserva su cultura arcaica produce extraordinaria variedad de cosas; en piedra, en barro, en madera, en frutos, en fibras, en lanas, en plumas. Y no sólo produce: crea. En los mercados humildes de México, de Guatemala, del Ecuador, del Perú, de Bolivia, pueden adquirirse a bajo precio obras maestras, equilibradas en su estructura, infalibles en la calidad y armonía de los colores. La creación indígena popular nace perfecta, porque brota del suelo fértil de la tradición y recibe aire vivificador del estímulo y la comprensión de todos, como en la Grecia antigua o en la Europa medieval.

En la zona de cultura europea de la América española falta riqueza de suelo y ambiente como la que nutre las creaciones arcaicas del indígena. Nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando haya entre nosotros densidad de cultura moderna. Y cuando hayamos acertado a conservar la memoria de los esfuerzos del pasado, dándole solidez de tradición [2].

Venciendo la pobreza de los apoyos que da el medio, dominando el desaliento de la soledad, creándose ocios fugaces de contemplación den-

[1] Hay ejemplares eminentes, sin embargo, de indios puros con educación hispánica; así en México, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, "el Tito Livio del Anáhuac"; Miguel Cabrera, el gran pintor del siglo XVIII; Benito Juárez, el austero defensor de las instituciones democráticas; Ignacio Manuel Altamirano, novelista, poeta, maestro de generaciones.

Los tipos étnicamente mezclados sí forman parte, desde el principio, de los núcleos de cultura europea. Están representados en nuestra vida literaria y artística, sin interrupciones, desde el Inca Garcilaso, en el siglo XVI, hasta Rubén Darío, en nuestra época.

[2] De hombres y mujeres de América transplantados a Europa son ejemplos la Condesa de Merlin, la escritora cubana que presidió uno de los "salones célebres" de París; Flora Tristán, la revolucionaria peruana; Théodore Chassériau, el pintor, nacido en Santo Domingo bajo el gobierno de España; José María de Heredia; Jules Laforgue; el Conde de Lautréamont; William Henry Hudson; Teresa Carreño; Reynaldo Hahn; Jules Supervielle.

Caso aparte, los trasplantados a España: como entre España y la población hispanizada de América sólo hay diferencias de matiz, el americano en España es muchas veces plenamente americano y plenamente español, sin conflicto interno ni externo. Así fueron Juan Ruiz de Alarcón, Pablo de Olavide, Manuel Eduardo de Gorostiza, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rafael María Baralt, Francisco A. de Icaza.

tro de nuestra vida de cargas y azares, nuestro esfuerzo ha alcanzado expresión en obras significativas: cuando se las conozca universalmente, porque haya ascendido la función de la América española en el mundo, se las contará como obras esenciales.

Ante todo, el maravilloso florecimiento de las artes plásticas en la época colonial, y particularmente de la arquitectura, que después de iniciarse en construcciones de tipo ojival bajo la dirección de maestros europeos adoptó sucesivamente todas las formas modernas y desarrolló caracteres propios, hasta culminar en grandes obras de estilo barroco. De las ocho obras maestras de la arquitectura barroca en el mundo, dice Sacheverell Sitwell, el poeta arquitecto, cuatro están en México: el Sagrario Metropolitano, el templo conventual de Tepozotlán, la iglesia parroquial de Tasco, Santa Rosa de Querétaro. El barroco de América difiere del barroco de España en su sentido de la estructura, cuyas líneas fundamentales persisten dominadoras bajo profusión ornamental: compárese el Sagrario de México con el Transparente de la Catedral de Toledo. Y el barroco de América no se limitó a su propio territorio nativo: en el siglo XVIII refluyó sobre España.

Ahora encontramos otro movimiento artístico que se desborda de nuestros límites territoriales: la restauración de la pintura mural, con los mexicanos Rivera y Orozco, acompañada de extensa producción de pintura al óleo, en que participan de modo sorprendente los niños. La fe religiosa dio aliento de vida perdurable a las artes coloniales: la fe en el bien social se lo da a este arte nuevo de México. Entretanto, la abundancia de pintura y escultura en el Río de la Plata está anunciando la madurez que ha de seguir a la inquietud; se definen personalidades y —signo interesante— entre las mujeres tanto como entre los hombres.

En la música y la danza se conoce el hecho, pero no su historia. América recibe los cantares y los bailes de España pero los transforma, los convierte en cosa nueva, en cosa suya. ¿Cuándo? ¿Cómo? Se perdieron los eslabones. Sólo sabemos que desde fines del siglo XVI, como ahora en el XX, iban danzas de América a España: el cachupino, la gayumba, el retambo, el zambapalo, el zarandillo, la chacona, que se alza en forma clásica en Bach y en Rameau. Así modernamente, la habanera en Bizet, en Gade, en Ravel.

En las letras, desde el siglo XVI hay una corriente de creación auténtica dentro de la producción copiosa: en el Inca Garcilaso, gran pintor de la tierra del Perú y de su civilización, que los escépticos creyeron invención novelesca, narrador gravemente patético de la conquista y de las discordias entre los conquistadores; en Juan Ruiz de Alarcón, el eticista del teatro español, disidente fundador de la comedia moral en medio del lozano mundo de pura poesía dramática de Lope de Vega y Tirso de Molina (Francia lo conoce bien a través de Corneille); en Bernardo de Valbuena, poeta de luz y de pompa, que a los tipos de literatura

barroca de nuestro idioma añade uno nuevo y deslumbrante, el barroco de América [1], Sor Juana Inés de la Cruz, alma indomable, insaciable en el saber y en la virtud activa, cuya calidad extraña se nos revela en unos cuantos rasgos de poesía y en su carta autobiográfica.

Todavía procede de los tiempos coloniales, inaugurando los nuevos, Andrés Bello, espíritu filosófico que renovó cuanto tocó, desde la gramática del idioma, en él por primera vez autónoma, hasta la historia de la epopeya y el romance en Castilla, donde dejó "aquella marca de genio que hasta en los trabajos de erudición cabe", según opinión de Menéndez Pelayo, y a la vez poeta que inicia, con nuestro Heredia hispánico, la conquista de nuestro paisaje [2].

Después, a lo largo de los últimos cien años, altas figuras sobre la pirámide de una multitud de escritores, Sarmiento, Montalvo, Hostos, Martí, Rodó, Darío.

Desde el momento de la independencia política, la América española aspira a la independencia espiritual, enuncia, y repite el programa de generación en generación, desde Bello hasta la vanguardia de hoy. La larga época romántica, opulenta de esperanzas, realizó pocas: quedan el *Facundo,* honda visión de nuestro drama político, los *Recuerdos de provincia,* reconstrucción del pasado que se desvanece, los *Viajes* de Sarmiento, genial en todo, la poesía de asuntos criollos, desde los cuadros geórgicos de Gutiérrez González hasta las gestas ásperamente vigorosas de *Martín Fierro,* las miniaturas coloniales de Ricardo Palma; páginas magníficas de Montalvo, de Hostos, de Varona, de Sierra, donde se pelea el duelo entre el pensamiento y la vida de América. La época de Martí y de Darío es rica en perfecciones, señaladamente en poesía, con Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Othon, Nervo, Urbina, Casal, Silva, Deligne, Valencia, Chocano, Jaimes Freire, Magallanes Moure, Lugones, Herrera y Reissig.

La época nueva, el momento presente, se carga de interrogaciones sociales, se arroja al mar de todos nuestros problemas.

PASADO Y PRESENTE *

CUANDO SARMIENTO se propuso observar de cerca la vida española como clave para comprender los problemas de su Argentina, se adelantó,

[1] Valbuena no nació en América, como se ha creído, pero vino en la infancia.

[2] Estos apuntes sólo se refieren a artes y letras, pero el nombre de Bello evoca el de dos filólogos excepcionales: Rufino José Cuervo, maestro único en el dominio sobre la historia de nuestro léxico; y Manuel Orozco y Berra, que desde 1857 clasificó las lenguas indígenas de México, cuando todavía pocos investigadores se aventuraban a seguir los pasos de Bopp.

* *La Nación,* Buenos Aires, 25 de febrero de 1945. Recogido en *P. de A.*

como siempre, a su tiempo. Para transformar el país, quiso primero explicarse su peculiar configuración cultural. Dijo, en *Facundo*, la parte que se debía al suelo, deshabitado y fértil, y a las maneras de vida que el suelo favoreció. Ahora España había de darle las razones históricas, los fundamentos del tranquilo pasado colonial donde se engendró la inquieta nación independiente. De paso, entre muchas cosas singulares, observó allí signos de "falta de cohesión en el Estado", imperfecciones de estructura: la España invertebrada.

En toda América, en tiempos de Sarmiento, queríamos olvidar, borrar el pasado colonial. Creíamos que bastaba, para consumar la disolución, el rito mágico de los aniversarios patrióticos. Afortunadamente, no pensaron así los grandes historiadores, López, Mitre, Gutiérrez, Vicuña Mackenna, Barros Arana, Orozco y Berra, García Icazbalceta, y en su trabajo se apoya el de los modernos colonialistas, con incalculable variedad de ramificaciones: la conquista, la colonización, la evangelización, las instituciones políticas y sociales, con sus amplios fundamentos de doctrina, la organización económica, las costumbres familiares, las fiestas, la enseñanza, la imprenta, las letras, las artes mayores y menores; hasta el teatro y la música nos deparan sorpresas.

La cultura colonial, descubrimos ahora, no fue mero trasplante de Europa, como ingenuamente se suponía, sino en gran parte obra de fusión, fusión de cosas europeas y cosas indígenas. De eso se ha hablado y no poco, a propósito de la arquitectura: de cómo la mano y el espíritu del obrero indio modificaban los ornamentos y hasta la composición. No hace mucho, José Moreno Villa, el original y acre poeta español, que es juntamente crítico de las artes muy perspicaz, ha descrito procesos semejantes en la escultura, y hasta ha buscado para sus formas mixtas el nombre de *tequitqui*, que equivaldría en la vida mexicana al término *mudéjar* con que se designa el arte de los musulmanes que vivían en tierra de cristianos [1].

La fusión no abarca sólo las artes: es ubicua. En lo importante y ostensible se impuso el modelo de Europa; en lo doméstico y cotidiano se conservaron muchas tradiciones autóctonas. Eso, desde luego, en zonas donde la población europea se asentó sobre amplio sustrato indio, no en lugares como el litoral argentino, donde era escaso, y donde además las olas y avenidas de la inmigración a la larga diluyeron aquella escasez. Las grandes civilizaciones de México y del Perú fueron decapitadas; la conquista hizo desaparecer sus formas superiores: religión, astronomía, artes plásticas, poesía, escritura, enseñanza. De esas civilizaciones persistió sólo la parte casera y menuda; de las culturas rudimentarias, en cambio, persistió la mayor parte de las formas.

[1] José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*. México, 1942.

Así, en las ciudades, mientras se construían casas, palacios, fortalezas, templos, a estilo de los países del Mediterráneo, se mantenía la choza nativa: el *bohío* de las Antillas, el *jacal* de México, el *rancho* de la América del Sur. En Cuba, se ha dicho al hacer la historia de la arquitectura local, el siglo XVI fue el siglo del bohío. En unos bohíos, antes de que se edificara su convento de estilo isabelino, vivían los padres predicadores en la ciudad de Santo Domingo cuando en 1510 inician la campaña en defensa de los indios. Fray Alonso de Cabrera, el predicador que tuvo imaginación de novelista, hablando en la corte de Madrid decía que Jesús había nacido "en un «bohío»": la palabra la llevó de la Hispaniola, donde se dice que había pronunciado sus primeros sermones. Y el rancho, el bohío, el jacal, existen todavía, si no en las ciudades, sí en los pueblos pequeños y en los campos.

La alimentación campesina mantiene la base aborigen, por lo menos en cuanto a vegetales, con escasas adiciones de origen europeo, en no pocos países: hasta en donde no sobrevive ya el indio puro, como sucede en las Antillas. En México predominan el maíz, los frijoles o porotos, el chile o ají, el cacao y el maguey, con la adición extranjera del arroz y el café. "Patria, tu superficie es el maíz", dice el poeta mexicano López Velarde. En el Perú predominan el maíz, la papa, el ulluco y la yuca o mandioca. En el Brasil, la yuca y el maíz: "aún ahora, dice Gilberto Freyre en su jugoso libro *Casa grande e senzala,* la mandioca es el alimento fundamental del brasileño, y la técnica de su elaboración permanece, para la mayor parte de los habitantes, casi idéntica a la de los indígenas".

Los tejidos y la alfarería de los indios atraviesan todo el período colonial y llegan hasta nosotros, con alteraciones sólo superficiales. Pero su empleo está limitado a los humildes. En conjunto, las supervivencias indígenas se mantienen en los campos y los pueblos, mientras las adquisiciones europeas dominan en las ciudades. Tema de Sarmiento, la oposición de ciudad y campo, que en la Argentina del litoral se ha desvanecido ya: "parecen dos sociedades distintas", decía.

No todo es fusión, desde luego, en la América española, ni la fusión es siempre completa: quedan gruesos núcleos indios a quienes no ha alcanzado, o apenas, la cultura europea, y viven de supervivencias. No son casos graves, como antes creíamos: esas supervivencias —así, las que describe Robert Redfield en su libro sobre *Tepoztlán*— salvan de la fábrica o de la mina, o de la plantación, al nativo, mientras llega la ocasión de incorporarlo eficazmente, sin desmedro suyo, a la cultura de tipo europeo. Grave caso, sí, el del indígena, o el del mestizo, que de la cultura europea no ha adquirido sino el idioma y si acaso la exigua vestimenta, pero que ha caído en la situación de proletario, desconocida para la economía anterior a la conquista, tanto en las tribus de vida rudimentaria como en los "imperios" cuya minuciosa organización evitaba

la indigencia. El problema de la América española es todavía su integración social.

De tales temas, en perspectiva histórica, trata el reciente libro de Mariano Picón Salas, *De la conquista a la independencia*[1]; es uno de los primeros intentos de síntesis de las nuevas maneras de considerar los tres siglos coloniales, y está sustentado en vastísimas lecturas y nutrido en viajes[2]. Comienza describiendo "el legado indio", no el pasado indio como cosa muerta, según se le habría descrito treinta años atrás. Procede luego a estudiar las "primeras formas de trasculturación" o de fusión, con los primeros asientos de población europea: "de la edad del bejuco a la edad del cerrojo", como dice Germán Arciniegas comentando el proceso en su *América tierra firme*. Señala la aparición de expresiones propias de América en el siglo XVII, principalmente en formas barrocas: aun sin necesidad de influencia indígena, las ideas y las cosas de Europa se transformaban en la tierra nueva, como es natural. José Ortega y Gasset ha dicho que el español se transformó en América, pero no con el tiempo, sino en seguida: en cuanto llegó y se estableció aquí. Por fin, la renovación espiritual del siglo XVIII está representada, en el libro de Picón Salas, por el "humanismo jesuítico", en el cual descubre asombrosos anticipos de la fermentación revolucionaria que, nutrida por "la ilustración", había de producir la independencia. El humanismo jesuítico le sirve como símbolo de corrientes vastas y complejas: no eran sólo jesuíticas, porque en ellas participaban miembros de órdenes religiosas diversas, y miembros del clero secular, y, desde luego, gran número de laicos (el siglo XVIII es ya, en gran parte, laico, en oposición con el XVII); no eran sólo humanismo, no sólo cultura literaria e histórica, porque la curiosidad intelectual se extendía a todo. Junto con la arquitectura, que produjo entonces "cuatro de las ocho obras maestras del estilo barroco en el mundo" (y es lástima que Picón Salas no dedique mayor espacio al arte constructivo), el sumo honor de nuestro siglo XVIII está en la pasión del trabajo científico, que durante el siglo XIX no supimos mantener, en matemáticas, astronomía, física, química, zoología, botánica, y el empeño de innovación filosófica, el largo duelo entre Aristóteles y Descartes que se pelea en nuestras universidades y en no pocos seminarios y colegios. Junto a la historia, Picón Salas trae la referencia útil al momento presente: así, cuando describe la tentativa pedagógica de misioneros como Vasco de Quiroga, Pedro de Gante o Bernardino de Sahagún, que "tratan de llegar al alma de la masa indígena por otros medios que el del exclusivo pensamiento europeo, mejorando las propias industrias y oficios de los naturales, ahondando en sus idiomas, ayudándolos

[1] Mariano Picón Salas, *De la conquista a la independencia: Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México, 1944.

[2] En mis conferencias de Harvard, 1940-41, hice otro intento semejante de síntesis, pero con mucha menor extensión que Picón Salas. Sólo disiento de él en matices: por ejemplo, en el capítulo *La sociedad del siglo XVII*.

a su expresión personal": pensamiento que "tiene todavía validez en la vida criolla de los presentes días".

Oportuno y ejemplar es el esfuerzo del distinguido escritor venezolano. Mucho queda, y quedará siempre, por investigar, pero con los materiales ya reunidos es posible emprender obras de conjunto con espíritu de síntesis, sin esperar —larga espera, y vana— a que esté completo el repertorio de los datos. Y tanto más ejemplar y oportuno cuando el autor sabe recordarnos que el pasado es lección para el presente, si sabemos leer.

PALABRAS AMERICANAS EN LA DESPEDIDA DE UN BUEN AMERICANO *

Al dedicarme esta despedida, la Universidad Popular Alejandro Korn demuestra el fuerte sentimiento de solidaridad que une a los colaboradores entre sí y la convicción de que su obra vivirá, sobre todo, como obra de solidaridad. No en vano lleva esta institución el nombre de aquel gran maestro que supo unir a quienes se le acercaban como discípulos y amigos. Haber pertenecido al círculo del doctor Korn es hoy título socrático, como antes lo ha sido en América pertenecer al círculo de Andrés Bello, al de José de la Luz y Caballero o al de Gabino Barreda o al de Eugenio María de Hostos.

Korn nunca temió que el trabajo silencioso fuese infecundo, a pesar de que se movía entre tantas gentes que sólo creen en lo que brilla y hace ruido. Su vida es gran ejemplo para la Argentina actual, y está dentro de la mejor tradición del país. Afortunadamente, esta Universidad Popular revela que él tuvo a su alrededor devotos que lo comprendían.

Días atrás, en la despedida que organizó la revista *Sur*, tuve ocasión de referirme a la tradición argentina —pido perdón a los que allí me oyeron, si me repito—, y sostuve que el país, en su gran período de organización, reveló una disciplina singular, de que no se habla a menudo, porque las lecturas de fines del pasado siglo difundieron la absurda noción de la inferioridad de la América española, y en consecuencia se le atribuyeron al inmigrante virtudes milagrosas. Yo entiendo la historia argentina al revés de como se presenta en esas interpretaciones, más comunes en la conversación que en la literatura, por cierto. Yo creo que a este país lo han forjado los criollos y que al molde forjado por ellos se ha ajustado el inmigrante. A la Argentina moderna, ha observado

* Publicación de la Universidad Popular Alejandro Korn, La Plata, 1941. Recogido en P. *de A.*

agudamente José Ortega y Gasset, parecería que la han creado con la cabeza. Yo digo más: no es que parece que así fue: es que fuè así. De 1852 a 1880, unos hombres piensan cómo debe hacerse la Argentina —en realidad lo venían pensando desde antes, y su pensamiento se enlaza con el de hombres anteriores, como Rivadavia—, y se ponen a hacerla, y la hacen. No pretendo afirmar que todos los criollos estaban de acuerdo en hacerla; al contrario: muchos arriba y abajo se oponían. Sarmiento lo sabía bien. Y en parte, al criollo de abajo se le sacrificó en honor del inmigrante. El doctor Korn decía, precisamente, que había ocurrido un naufragio étnico. El tiempo urgía, y no se tomaron medidas de salvamento. Pero este naufragio estuvo lejos de ser total, y el criollo de arriba dictó las normas del país y las impuso. No sólo el intelectual, como Alberdi; no sólo el intelectual que es al mismo tiempo hombre de acción, como Mitre o Sarmiento, sino hasta los terratenientes que dieron su moderna estructura a esa cosa admirable, la estancia argentina.

A esos hombres se les acusa, con rutinaria ligereza, de haber importado al país normas políticas y jurídicas de origen europeo. Esas normas comenzaron como ideales; pero ello es que poco a poco se convierten en realidad. En toda la América española se da el caso paradójico, para escándalo de sociólogos naturalistas, de que la ley se anticipe a la realidad y la vaya modelando. Entre la norma y la realidad había una afinidad secreta, a pesar de todas las suposiciones contrarias.

El hecho capital es que la obra de esos hombres, de quienes se ha dicho que desnaturalizaban el país, le ha conservado el carácter criollo. Desde luego, porque ellos eran criollos. Sarmiento, el europeizador, era tan criollo como Facundo. Y si en la Argentina europeizó, en Chile había peleado contra Bello porque europeizaba. ¿Por qué? Porque lo hacía de otro modo, distinto del suyo. Cómo creía posible adquirir los dones europeos sin perder el fondo criollo, gaucho, lo ha declarado en *Recuerdos de Provincia,* en su retrato de don Domingo de Oro.

Por eso, lo que de inmediato atrae la atención en la Argentina, es su carácter criollo. Fue mi impresión primera, en 1922. No hace muchos meses, en un libro de escritor norteamericano sobre la América del Sur —con vergüenza confieso no recordar ni el título ni el autor, porque sólo leí el resumen que traía una revista— se afirmaba que, mientras en los Estados Unidos el paso del tiempo con la modificación de las instituciones, y con las innovaciones mecánicas, físicas y químicas, había transformado la vida y el pensamiento, en la América del Sur esas mismas modificaciones e innovaciones no alteraban de modo fundamental la estructura de la sociedad ni el estilo de vida. Eso es verdad, al menos en parte: los Estados Unidos proceden de dos tradiciones principales: la de los puritanos del Norte y la de los caballeros del Sur; otras, como la española de California, sobreviven sólo como substratos que dan tinte local. Las dos grandes tradiciones chocaron en 1861: la del Sur quedó

aniquilada: de su ruina nos hablan O'Neill y Faulkner. La del Norte venció entonces, pero después se desintegra lentamente. Vive todavía y se ha extendido al Oeste, y ha impreso su sello en el hijo del inmigrante; pero está hondamente alterada. En la América española, la tradición criolla se mantiene: el automóvil, el aeroplano, la radiotelefonía, el divorcio, la jornada de ocho horas, el voto femenino, nada altera el tejido esencial de nuestra existencia. Piénsese en sólo este ejemplo: la familia. Mientras en los Estados Unidos la unidad social es el individuo, entre nosotros lo es todavía la familia. Y hasta las ciudades más modernas, como Buenos Aires, conservan los caracteres de la tradición hispano-criolla en cuyo seno se desarrolló el esfuerzo de los constructores de la organización nacional.

El doctor Korn, a pesar de sus orígenes germanos, fue un gran pensador nuestro. Todos recordamos su hondo sentimiento criollo. Representaba una tradición de pensamiento y de esfuerzo que no se ha extinguido, aunque la veamos oscurecerse en ciertos descendientes frívolos de grandes hombres del pasado. Esta Universidad Popular tiene ante sí una gran tarea como mantenedora de los ideales argentinos de su patriarca epónimo.

EL DESCONTENTO Y LA PROMESA *

"HARÉ GRANDES cosas: lo que son no lo sé". Las palabras del rey loco son el mote que inscribimos, desde hace cien años, en nuestras banderas de revolución espiritual. ¿Venceremos el descontento que provoca tantas rebeliones sucesivas? ¿Cumpliremos la ambiciosa promesa?

Apenas salimos de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión.

LA INDEPENDENCIA LITERARIA

En 1823, antes de las jornadas de Junín y Ayacucho, inconclusa todavía la independencia política, Andrés Bello proclamaba la independencia es-

* Conferencia en *Amigos del Arte,* Buenos Aires, 28 de agosto de 1926, incluida en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* Buenos Aires, Babel [1928]. Seguimos la versión corregida de *Obra crítica,* México, F.C.E., 1960, a cargo de Emma S. Speratti Piñero.

piritual: la primera de sus *Silvas americanas* es una alocución a la poesía, "maestra de los pueblos y los reyes", para que abandone a Europa —luz y miseria— y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su nativa rustiquez. La forma es clásica; la intención es revolucionaria. Con la "Alocución", simbólicamente, iba a encabezar Juan María Gutiérrez nuestra primera grande antología, la *América poética,* de 1846. La segunda de las *Silvas* de Bello, tres años posterior, al cantar la agricultura de la zona tórrida, mientras escuda tras las pacíficas sombras imperiales de Horacio y de Virgilio el "retorno a la naturaleza", arma de los revolucionarios del siglo XVIII, esboza todo el programa "siglo XIX" del engrandecimiento material, con la cultura como ejercicio y corona. Y no es aquel patriarca, creador de civilización, el único que se enciende en espíritu de iniciación y profecía: la hoguera anunciadora salta, como la de Agamenón, de cumbre en cumbre, y arde en el canto de victoria de Olmedo, en los gritos insurrectos de Heredia, en las novelas y las campañas humanitarias y democráticas de Fernández de Lizardi, hasta en los *cielitos* y los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo.

A los pocos años surge otra nueva generación, olvidadiza y descontenta. En Europa, oíamos decir, o en persona lo veíamos, el romanticismo despertaba las voces de los pueblos. Nos parecieron absurdos nuestros padres al cantar en odas clásicas la romántica aventura de nuestra independencia. El romanticismo nos abriría el camino de la verdad, nos enseñaría a completarnos. Así lo pensaba Esteban Echeverría, escaso artista, salvo en uno que otro paisaje de líneas rectas y masas escuetas, pero claro teorizante. "El espíritu del siglo —decía— lleva hoy a las naciones a emanciparse, a gozar de independencia, no sólo política, sino filosófica y literaria". Y entre los jóvenes a quienes arrastró consigo, en aquella generación argentina que fue voz continental, se hablaba siempre de "ciudadanía en arte como en política" y de "literatura que llevara los colores nacionales".

Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento. . . La inundación romántica duró mucho, demasiado; como bajo pretexto de inspiración y espontaneidad protegió la pereza, ahogó muchos gérmenes que esperaba nutrir. . . Cuando las aguas comenzaron a bajar, no a los cuarenta días bíblicos, sino a los cuarenta años, dejaron tras sí tremendos herbazales, raros arbustos y dos copudos árboles, resistentes como ombúes: el *Facundo* y el *Martín Fierro.*

El descontento provoca al fin la insurrección necesaria: la generación que escandalizó al vulgo bajo el modesto nombre de *modernista* se alza contra la pereza romántica y se impone severas y delicadas disciplinas. Toma sus ejemplos en Europa, pero piensa en América. "Es como una

familia —decía uno de ella, el fascinador, el deslumbrante Martí—. Principió por el rebusco imitado y está en la elegancia suelta y concisa y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo". ¡El juicio criollo! O bien: "A esa literatura se ha de ir: a la que ensancha y revela, a la que saca de la corteza ensangrentada el almendro sano y jugoso, a la que robustece y levanta el corazón de América". Rubén Darío, si en las palabras liminares de *Prosas profanas* detestaba "la vida y el tiempo en que le tocó nacer", paralelamente fundaba la *Revista de América,* cuyo nombre es programa, y con el tiempo se convertía en el autor del yambo contra Roosevelt, del "Canto a la Argentina" y del "Viaje a Nicaragua". Y Rodó, el comentador entusiasta de *Prosas profanas,* es quien luego declara, estudiando a Montalvo, que "sólo han sido grandes en América aquellos que han desenvuelto por la palabra o por la acción un sentimiento americano".

Ahora, treinta años después, hay de nuevo en la América española juventudes inquietas, que se irritan contra sus mayores y ofrecen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina.

TRADICION Y REBELION

Los inquietos de ahora se quejan de que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de imitación, sin ojos para el mundo que los rodeaba: olvidan que en cada generación se renuevan, desde hace cien años, el descontento y la promesa. Existieron, sí, existen todavía, los europeizantes, los que llegan a abandonar el español para escribir en francés, o, por lo menos, escribiendo en nuestro propio idioma ajustan a moldes franceses su estilo y hasta piden a Francia sus ideas y sus asuntos. O los hispanizantes, enfermos de locura gramatical, hipnotizados por toda cosa de España que no haya sido trasplantada a estos suelos.

Pero atrevámonos a dudar de todo. ¿Estos crímenes son realmente insólitos e imperdonables? ¿El criollismo cerrado, el afán nacionalista, el multiforme delirio en que coinciden hombres y mujeres hasta de bandos enemigos, es la única salud? Nuestra preocupación es de especie nueva. Rara vez la conocieron, por ejemplo, los romanos: para ellos, las artes, las letras, la filosofía de los griegos eran la norma; a la norma sacrificaron, sin temblor ni queja, cualquier tradición nativa. El *carmen saturnium,* su "versada criolla", tuvo que ceder el puesto al verso de pies cuantitativos; los brotes autóctonos de diversión teatral quedaban aplastados bajo las ruedas del carro que traía de casa ajena la carga de argumentos y formas; hasta la leyenda nacional se retocaba, en la epopeya aristocrática, para enlazarla con Ilión; y si pocos escritores se atrevían a cambiar de idioma (a pesar del ejemplo imperial de Marco Aurelio, cuya prosa griega no es mejor que la francesa de nuestros amigos de hoy),

el viaje a Atenas, a la desmedrada Atenas de los tiempos de Augusto, tuvo el carácter ritual de nuestros viajes a París, y el acontecimiento se celebraba, como ahora, con el obligado banquete, con odas de despedida como la de Horacio a la nave en que se embarcó Virgilio. El alma romana halló expresión en la literatura, pero bajo preceptos extraños, bajo la imitación, erigida en método de aprendizaje.

Ni tampoco la Edad Media vio con vergüenza las imitaciones. Al contrario: todos los pueblos, a pesar de sus características imborrables, aspiraban a aprender y aplicar las normas que daba la Francia del Norte para la canción de gesta, las leyes del trovar que dictaba Provenza para la poesía lírica; y unos cuantos temas iban y venían de reino en reino, de gente en gente: proezas carolingias, historias célticas de amor y de encantamiento, fantásticas tergiversaciones de la guerra de Troya y las conquistas de Alejandro, cuentos del zorro, danzas macabras, misterios de Navidad y de Pasión, farsas de carnaval... Aun el idioma se acogía, temporal y parcialmente, a la moda literaria: el provenzal, en todo el Mediterráneo latino; el francés, en Italia, con el cantar épico; el gallego, en Castilla, con el cantar lírico. Se peleaba, sí, en favor del idioma propio, pero contra el latín moribundo, atrincherado en la Universidad y en la Iglesia, sin sangre de vida real, sin el prestigio de las Cortes o de las fiestas populares. Como excepción, la Inglaterra del siglo XIV echa abajo el frondoso árbol francés plantado allí por el conquistador del XI.

¿Y el Renacimiento? El esfuerzo renaciente se consagra a buscar, no la expresión característica, nacional ni regional, sino la expresión del arquetipo, la norma universal y perfecta. En descubrirla y definirla concentran sus empeños Italia y Francia, apoyándose en el estudio de Grecia y Roma, arca de todos los secretos. Francia llevó a su desarrollo máximo este imperialismo de los paradigmas espirituales. Así, Inglaterra y España poseyeron sistemas propios de arte dramático, el de Shakespeare, el de Lope [1]; pero en el siglo XVIII iban plegándose a las imposiciones de París: la expresión del espíritu nacional sólo podía alcanzarse a través de fórmulas internacionales.

Sobrevino al fin la rebelión que asaltó y echó a tierra el imperio clásico, culminando en batalla de las naciones, que se peleó en todos los frentes, desde Rusia hasta Noruega y desde Irlanda hasta Cataluña. El problema de la expresión genuina de cada pueblo está en la esencia de la revolución romántica, junto con la negación de los fundamentos de toda doctrina retórica, de toda fe en "las reglas del arte" como clave de la creación estética. Y, de generación en generación, cada pueblo afila y aguza sus teorías nacionalistas, justamente en la medida en que la cien-

[1] Omitimos el siguiente paréntesis, tachado por P.H.U. "(improvisador genial, pero débil de conciencia artística, hasta pedir excusas por escribir a gusto de sus compatriotas)". [Nota de Emma S. Speratti Piñero].

cia y la máquina multiplican las uniformidades del mundo. A cada concesión práctica va unida una rebelión ideal.

EL PROBLEMA DEL IDIOMA

Nuestra inquietud se explica. Contagiados, espoleados, padecemos aquí en América urgencia romántica de expresión. Nos sobrecogen temores súbitos: queremos decir nuestra palabra antes de que nos sepulte no sabemos qué inminente diluvio.

En todas las artes se plantea el problema. Pero en literatura es doblemente complejo. El músico podría, en rigor sumo, si cree encontrar en eso la garantía de originalidad, renunciar al lenguaje tonal de Europa: al hijo de pueblos donde subsiste el indio —como en el Perú y Bolivia— se le ofrece el arcaico pero inmarcesible sistema nativo, que ya desde su escala pentatónica se aparta del europeo. Y el hombre de países donde prevalece el espíritu criollo es dueño de preciosos materiales, aunque no estrictamente autóctonos: música traída de Europa o de Africa, pero impregnada del sabor de las nuevas tierras y de la nueva vida, que se filtra en el ritmo y el dibujo melódico.

Y en artes plásticas cabe renunciar a Europa, como en el sistema mexicano de Adolfo Best, construido sobre los siete elementos lineales del dibujo azteca, con franca aceptación de sus limitaciones. O cuando menos, si sentimos excesiva tanta renuncia, hay sugestiones de muy varia especie en la obra del indígena, en la del criollo de tiempos coloniales que hizo suya la técnica europea (así, con esplendor de dominio, en la arquitectura), en la popular de nuestros días, hasta en la piedra y la madera y la fibra y el tinte que dan las tierras natales.

De todos modos, en música y en artes plásticas es clara la partición de caminos: o el europeo, o el indígena, o en todo caso el camino criollo, indeciso todavía y trabajoso. El indígena representa quizás empobrecimiento y limitación, y para muchos, a cuyas ciudades nunca llega el antiguo señor del terruño, resulta camino exótico: paradoja típicamente nuestra. Pero, extraños o familiares, lejanos o cercanos, el lenguaje tonal y el lenguaje plástico de abolengo indígena son inteligibles.

En literatura, el problema es complejo, es doble: el poeta, el escritor, se expresan en idioma recibido de España. Al hombre de Cataluña o de Galicia le basta escribir su lengua vernácula para realizar la ilusión de sentirse distinto del castellano. Para nosotros esta ilusión es fruto vedado o inaccesible. ¿Volver a las lenguas indígenas? El hombre de letras, generalmente, las ignora, y la dura tarea de estudiarlas y escribir en ellas lo llevaría a la consecuencia final de ser entendido entre muy pocos, a la reducción inmediata de su público. Hubo, después de la conquista, y aún se componen, versos y prosa en lengua indígena, porque todavía existen enormes y difusas poblaciones aborígenes que hablan cien —si no

más— idiomas nativos; pero raras veces se anima esa literatura con propósitos lúcidos de persistencia y oposición. ¿Crear idiomas propios, hijos y sucesores del castellano? Existió hasta años atrás —grave temor de unos y esperanza loca de otros— la idea de que íbamos embarcados en la aleatoria tentativa de crear idiomas criollos. La nube se ha disipado bajo la presión unificadora de las relaciones constantes entre los pueblos hispánicos. La tentativa, suponiéndola posible, habría demandado siglos de cavar foso tras foso entre el idioma de Castilla y los germinantes en América, resignándonos con heroísmo franciscano a una rastrera, empobrecida expresión dialectal mientras no apareciera el Dante creador de alas y de garras. Observemos, de paso, que el habla gauchesca del Río de la Plata, sustancia principal de aquella disipada nube, no lleva en sí diversidad suficiente para erigirla siquiera en dialecto como el de León o el de Aragón: su leve matiz la aleja demasiado poco de Castilla, y el *Martín Fierro* y el *Fausto* no son ramas que disten del tronco lingüístico más que las coplas murcianas o andaluzas.

No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda.

LAS FORMULAS DEL AMERICANISMO

Examinemos las principales soluciones propuestas y ensayadas para el problema de nuestra expresión en literatura. Y no se me tache prematuramente de optimista cándido porque vaya dándoles aprobación provisional a todas: al final se verá el porqué.

Ante todo, la naturaleza. La literatura descriptiva habrá de ser, pensamos durante largo tiempo, la voz del Nuevo Mundo. Ahora no goza de favor la idea: hemos abusado en la aplicación; hay en nuestra poesía romántica tantos paisajes como en nuestra pintura impresionista. La tarea de describir, que nació del entusiasmo, degeneró en hábito mecánico. Pero ella ha educado nuestros ojos: del cuadro convencional de los primeros escritores coloniales, en quienes sólo de raro en raro asomaba la faz genuina de la tierra, como en las serranías peruanas del Inca Garcilaso, pasamos poco a poco, y finalmente llegamos, con ayuda de Alexander von Humboldt y de Chateaubriand, a la directa visión de la naturaleza. De mucha olvidada literatura del siglo XIX sería justicia y deleite arrancar una vivaz colección de paisajes y miniaturas de fauna y flora. Basta detenernos a recordar para comprender, tal vez con sorpresa, cómo hemos conquistado, trecho a trecho, los elementos pictóricos de nuestra pareja de continentes y hasta el aroma espiritual que se exhala de ellos: la colosal montaña; las vastas altiplanicies de aire fino y luz tranquila donde

todo perfil se recorta agudamente; las tierras cálidas del trópico, con sus marañas de selvas, su mar que asorda y su luz que emborracha; la pampa profunda; el desierto "inexorable y hosco". Nuestra atención al paisaje engendra preferencias que hallan palabras vehementes: tenemos partidarios de la llanura y partidarios de la montaña. Y mientras aquéllos, acostumbrados a que los ojos no tropiecen con otro límite que el horizonte, se sienten oprimidos por la vecindad de las alturas, como Miguel Cané en Venezuela y Colombia, los otros se quejan del paisaje "demasiado llano", como el personaje de la *Xaimaca* de Güiraldes, o bien, con voluntad de amarlo, vencen la inicial impresión de monotonía y desamparo y cuentan cómo, después de largo rato de recorrer la pampa, ya no la vemos: vemos otra pampa que se nos ha hecho en el espíritu (Gabriela Mistral). O acerquémonos al espectáculo de la zona tórrida: para el nativo es rico en luz, calor y color, pero lánguido y lleno de molicie; todo se le deslíe en largas contemplaciones, en pláticas sabrosas, en danzas lentas,

y en las ardientes noches del estío
la bandola y el canto prolongado
que une su estrofa al murmurar del río...

Pero el hombre de climas templados ve el trópico bajo deslumbramiento agobiador: así lo vio Mármol en el Brasil, en aquellos versos célebres, mitad ripio, mitad hallazgo de cosa vivida; así lo vio Sarmiento en aquel breve y total apunte de Río de Janeiro:

> Los insectos son carbunclos o rubíes, las mariposas plumillas de oro flotantes, pintadas las aves, que engalanan penachos y decoraciones fantásticas, verde esmeralda la vegetación, embalsamadas y purpúreas las flores, tangible la luz del cielo, azul cobalto el aire, doradas a fuego las nubes, roja la tierra y las arenas entremezcladas de diamantes y topacios.

A la naturaleza sumamos el primitivo habitante. ¡Ir hacia el indio! Programa que nace y renace en cada generación, bajo muchedumbre de formas, en todas las artes. En literatura, nuestra interpretación del indígena ha sido irregular y caprichosa. Poco hemos agregado a aquella fuerte visión de los conquistadores como Hernán Cortés, Ercilla, Cieza de León, y de los misioneros como fray Bartolomé de Las Casas. Ellos acertaron a definir dos tipos ejemplares, que Europa acogió e incorporó a su repertorio de figuras humanas: el "indio hábil y discreto", educado en complejas y exquisitas civilizaciones propias, singularmente dotado para las artes y las industrias, y el "salvaje virtuoso", que carece de civilización mecánica, pero vive en orden, justicia y bondad, personaje que tanto sirvió a los pensadores europeos para crear la imagen del hipotético hombre del "estado de naturaleza" anterior al contrato social. En nuestros cien años de independencia, la romántica pereza nos ha impedido dedicar mucha atención a aquellos magníficos imperios cuya interpretación literaria exigiría previos estudios arqueológicos; la falta de simpatía huma-

na nos ha estorbado para acercarnos al superviviente de hoy, antes de los años últimos, excepto en casos como el memorable de los *Indios ranqueles;* y al fin, aparte del libro impar y delicioso de Mansilla, las mejores obras de asunto indígena se han escrito en países como Santo Domingo y el Uruguay, donde el aborigen de raza pura persiste apenas en rincones lejanos y se ha diluido en recuerdo sentimental. "El espíritu de los hombres flota sobre la tierra en que vivieron, y se le respira", decía Martí.

Tras el indio, el criollo. El movimiento criollista ha existido en toda la América española con intermitencias, y ha aspirado a recoger las manifestaciones de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo. Sus límites son vagos; en la pampa argentina, el criollo se oponía al indio, enemigo tradicional, mientras en México, en la América Central, en toda la región de los Andes y su vertiente del Pacífico, no siempre existe frontera perceptible entre las costumbres de carácter criollo y las de carácter indígena. Así mezcladas las reflejan en la literatura mexicana los romances de Guillermo Prieto y el *Periquillo* de Lizardi, despertar de la novela en nuestra América, a la vez que despedida de la picaresca española. No hay país donde la existencia criolla no inspire cuadros de color peculiar. Entre todas, la literatura argentina, tanto en el idioma culto como en el campesino, ha sabido apoderarse de la vida del gaucho en visión honda como la pampa. Facundo Quiroga, Martín Fierro, Santos Vega, son figuras definitivamente plantadas dentro del horizonte ideal de nuestros pueblos. Y no creo en la realidad de la querella de Fierro contra Quiroga. Sarmiento, como civilizador, urgido de acción, atenaceado por la prisa, escogió para el futuro de su patria el atajo europeo y norteamericano en vez del sendero criollo, informe todavía, largo, lento, interminable tal vez, o desembocando en el callejón sin salida; pero nadie sintió mejor que él los soberbios ímpetus, la acre originalidad de la barbarie que aspiraba a destruir. En tales oposiciones y en tales decisiones está el Sarmiento aquilino: la mano inflexible escoge; el espíritu amplio se abre a todos los vientos. ¿Quién comprendió mejor que él a España, la España cuyas malas herencias quiso arrojar al fuego, la que visitó "con el santo propósito de levantarle el proceso verbal", pero que a ratos le hacía agitarse en ráfagas de simpatía? ¿Quién anotó mejor que él las limitaciones de los Estados Unidos, de esos Estados Unidos cuya perseverancia constructora exaltó a modelo ejemplar?

Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial, lugar de cita para muchos antes y después de Ricardo Palma: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en la historia. Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos

alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo.

EL AFAN EUROPEIZANTE

Volvamos ahora la mirada hacia los europeizantes, hacia los que, descontentos de todo americanismo con aspiraciones de sabor autóctono, descontentos hasta de nuestra naturaleza, nos prometen la salud espiritual si mantenemos recio y firme el lazo que nos ata a la cultura europea. Creen que nuestra función no será crear, comenzando desde los principios, yendo a la raíz de las cosas, sino continuar, proseguir, desarrollar, sin romper tradiciones ni enlaces.

Y conocemos los ejemplos que invocarían, los ejemplos mismos que nos sirvieron para rastrear el origen de nuestra rebelión nacionalista: Roma, la Edad Media, el Renacimiento, la hegemonía francesa del siglo XVIII... Detengámonos nuevamente ante ellos. ¿No tendrán razón los arquetipos clásicos contra la libertad romántica de que usamos y abusamos? ¿No estará el secreto único de la perfección en atenernos a la línea ideal que sigue desde sus remotos orígenes la cultura de Occidente? Al criollista que se defienda —acaso la única vez en su vida— con el ejemplo de Grecia, será fácil demostrarle que el milagro griego, si más solitario, más original que las creaciones de sus sucesores, recogía vetustas herencias: ni los milagros vienen de la nada; Grecia, madre de tantas invenciones estupendas, aprovechó el trabajo ajeno, retocando y perfeccionando, pero, en su opinión, tratando de acercarse a los cánones, a los paradigmas que otros pueblos, antecesores suyos o contemporáneos, buscaron con intuición confusa [1].

Todo aislamiento es ilusorio. La historia de la organización espiritual de nuestra América, después de la emancipación política, nos dirá que nuestros propios orientadores fueron, en momento oportuno, europeizantes: Andrés Bello, que desde Londres lanzó la declaración de nuestra independencia literaria, fue motejado de europeizante por los proscriptos argentinos veinte años después, cuando organizaba la cultura chilena; y los más violentos censores de Bello, de regreso a su patria, habían de emprender a su turno tareas de europeización, para que ahora se lo afeen los devotos del criollismo puro.

Apresurémonos a conceder a los europeizantes todo lo que les pertenece, pero nada más, y a la vez tranquilicemos al criollista. No sólo sería

[1] Víctor Bérard, el helenista revolucionario, llega a pensar que la epopeya homérica fue "producto del genio nacional y fruto lentamente madurado de largos esfuerzos nativos, pero también brusco resultado de influencias y de modelos exóticos: ¿en todo país y en todo arte no aparecen los grandes nombres en la encrucijada de una tradición nacional y de una intervención extranjera?" (*L'Odyssée*, texto y traducción, París, 1924).

ilusorio el aislamiento —la red de las comunicaciones lo impide—, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura —ciñéndonos a nuestro problema— recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma.

Aceptemos francamente, como inevitable, la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción substancial, aunque sólo fuere el marco, que recibimos de España. Voy más lejos: no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos —según la repetida frase de Sarmiento— al Imperio Romano. Literariamente, desde que adquieren plenitud de vida las lenguas romances, a la Romania nunca le ha faltado centro, sucesor de la Ciudad Eterna: del siglo XI al XIV fue Francia, con oscilaciones iniciales entre Norte y Sur; con el Renacimiento se desplaza a Italia; luego, durante breve tiempo, tiende a situarse en España; desde Luis XIV vuelve a Francia. Muchas veces la Romania ha extendido su influjo a zonas extranjeras, y sabemos cómo París gobernaba a Europa, y de paso a las dos Américas, en el siglo XVIII; pero desde comienzos del siglo XIX se definen, en abierta y perdurable oposición, zonas rivales: la germánica, suscitadora de la rebeldía; la inglesa, que abarca a Inglaterra con su imperio colonial, ahora en disolución, y a los Estados Unidos; la eslava... Hasta políticamente hemos nacido y crecido en la Romania. Antonio Caso señala con eficaz precisión los tres acontecimientos de Europa cuya influencia es decisiva sobre nuestros pueblos: el Descubrimiento, que es acontecimiento español; el Renacimiento, italiano; la Revolución, francés. El Renacimiento da forma —en España sólo a medias— a la cultura que iba a ser trasplantada a nuestro mundo; la Revolución es el antecedente de nuestras guerras de independencia. Los tres acontecimientos son de pueblos románicos. No tenemos relación directa con la Reforma, ni con la evolución constitucional de Inglaterra, y hasta la independencia y la Constitución de los Estados Unidos alcanzan prestigio entre nosotros merced a la propaganda que de ellas hizo Francia.

LA ENERGIA NATIVA

Concedido todo eso, que es todo lo que en buen derecho ha de reclamar el europeizante, tranquilicemos al criollo fiel recordándole que la existencia de la Romania como unidad, como entidad colectiva de cultura, y la existencia del centro orientador, no son estorbos definitivos para ninguna originalidad, porque aquella comunidad tradicional afecta sólo a las for-

mas de la cultura, mientras que el carácter original de los pueblos viene de su fondo espiritual, de su energía nativa.

Fuera de momentos fugaces en que se ha adoptado con excesivo rigor una fórmula estrecha, por excesiva fe en la doctrina retórica, o durante períodos en que una decadencia nacional de todas las energías lo ha hecho enmudecer, cada pueblo se ha expresado con plenitud de carácter dentro de la comunidad imperial. Y en España, dentro del idioma central, sin acudir a los rivales, las regiones se definen a veces con perfiles únicos en la expresión literaria. Así, entre los poetas, la secular oposición entre Castilla y Andalucía, el contraste entre fray Luis de León y Fernando de Herrera, entre Quevedo y Góngora, entre Espronceda y Bécquer.

El compartido idioma no nos obliga a perdernos en la masa de un coro cuya dirección no está en nuestras manos: sólo nos obliga a acendrar nuestra nota expresiva, a buscar el acento inconfundible. Del deseo de alcanzarlo y sostenerlo nace todo el rompecabezas de cien años de independencia proclamada; de ahí las fórmulas de americanismo, las promesas que cada generación escribe, sólo para que la siguiente las olvide o las rechace, y de ahí la reacción, hija del inconfesado desaliento, en los europeizantes.

EL ANSIA DE PERFECCION

Llegamos al término de nuestro viaje por el palacio confuso, por el fatigoso laberinto de nuestras aspiraciones literarias, en busca de nuestra expresión original y genuina. Y a la salida creo volver con el oculto hilo que me sirvió de guía.

Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección.

El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.

Cada fórmula de americanismo puede prestar servicios (por eso les di a todas aprobación provisional); el conjunto de las que hemos ensayado nos da una suma de adquisiciones útiles, que hacen flexible y dúctil el material originario de América. Pero la fórmula, al repetirse, degenera en mecanismo y pierde su prístina eficacia; se vuelve receta y engendra una retórica.

Cada grande obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace, porque no es una suma, sino una síntesis, una invención. Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la falta de esfuerzo y la ausencia de disciplina, hijos de la pereza y la incultura, o la vida en perpetuo disturbio y mudanza, llena de preocupaciones ajenas a la pureza de la obra: nuestros poetas, nuestros escritores, fueron las más veces, en parte son todavía, hombres obligados a la acción, la faena política y hasta la guerra, y no faltan entre ellos los conductores e iluminadores de pueblos.

EL FUTURO

Ahora, en el Río de la Plata cuando menos, empieza a constituirse la profesión literaria. Con ella debieran venir la disciplina, el reposo que permite los graves empeños. Y hace falta la colaboración viva y clara del público: demasiado tiempo ha oscilado entre la falta de atención y la excesiva indulgencia. El público ha de ser exigente; pero ha de poner interés en la obra de América. Para que haya grandes poetas, decía Walt Whitman, ha de haber grandes auditorios.

Sólo un temor me detiene, y lamento turbar con una nota pesimista el canto de esperanzas. Ahora que parecemos navegar en dirección hacia el puerto seguro, ¿no llegaremos tarde? ¿El hombre del futuro seguirá interesándose en la creación artística y literaria, en la perfecta expresión de los anhelos superiores del espíritu? El occidental de hoy se interesa en ellas menos que el de ayer, y mucho menos que el de tiempos lejanos. Hace cien, cincuenta años, cuando se auguraba la desaparición del arte, se rechazaba el agüero con gestos fáciles: "siempre habrá poesía". Pero después —fenómeno nuevo en la historia del mundo, insospechado y sorprendente— hemos visto surgir a existencia próspera sociedades activas y al parecer felices, de cultura occidental, a quienes no preocupa la creación artística, a quienes les basta la industria, o se contentan con el arte reducido a procesos industriales: Australia, Nueva Zelandia, aun el Canadá. Los Estados Unidos ¿no habrán sido el ensayo intermedio? Y en Europa, bien que abunde la producción artística y literaria, el interés del hombre contemporáneo no es el que fue. El arte había obedecido hasta ahora a dos fines humanos: uno, la expresión de los anhelos profundos, del ansia de eternidad, del utópico y siempre renovado sueño de la vida perfecta; otro, el juego, el solaz imaginativo en que descansa el espíritu. El arte y la literatura de nuestros días apenas recuerdan ya su antigua función trascendental; sólo nos va quedando el juego... Y el arte reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, pirotecnia del ingenio, acaba en hastío.

No quiero terminar en el tono pesimista. Si las artes y las letras no se apagan, tenemos derecho a considerar seguro el porvenir. Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español.

Buenos Aires, 1926.

CAMINOS DE NUESTRA HISTORIA LITERARIA *

I

La literatura de la América española tiene cuatro siglos de existencia, y hasta ahora los dos únicos intentos de escribir su historia completa se han realizado en idiomas extranjeros: uno, hace cerca de diez años, en inglés (Coester); otro, muy reciente, en alemán (Wagner). Está repitiéndose, para la América española, el caso de España: fueron los extraños quienes primero se aventuraron a poner orden en aquel caos o —mejor— en aquella vorágine de mundos caóticos. Cada grupo de obras literarias —o, como decían los retóricos, "cada género"— se ofrecía como "mar nunca antes navegado", con sirenas y dragones, sirtes y escollos. Buenos trabajadores van trazando cartas parciales: ya nos movemos con soltura entre los poetas de la Edad Media; sabemos cómo se desarrollaron las novelas caballerescas, pastoriles y picarescas; conocemos la filiación de la familia de Celestina... Pero para la literatura religiosa debemos contentarnos con esquemas superficiales, y no es de esperar que se perfeccionen, porque el asunto no crece en interés; aplaudiremos siquiera que se dediquen buenos estudios aislados a Santa Teresa o a fray Luis de León, y nos resignaremos a no poseer sino vagas noticias, o lecturas sueltas, del beato Alonso Rodríguez o del padre Luis de la Puente. De místicos luminosos, como sor Cecilia del Nacimiento, ni el nombre llega a los tratados históricos [1]. De la poesía lírica de los "siglos de oro" sólo sabemos que nos gusta, o cuándo nos gusta; no estamos ciertos de quién sea el autor de poesías que repetimos de memoria; los libros hablan de escuelas que nunca existieron, como la salmantina; ante los comienzos del gongorismo, cuantos carecen del sentido del estilo se desconciertan, y repiten discutibles leyendas. Los más osados exploradores se confiesan a

* En *Valoraciones*, La Plata, tomos 2-3, números 6-7, pp. 246-253 y 27-32, agosto-septiembre de 1925. Sólo la primera parte fue recogida en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Babel [1928] y la segunda se recoge aquí por la primera vez en libro.

[1] Debo su conocimiento, no a ningún hispanista, sino al doctor Alejandro Korn, el sagaz filósofo argentino. Es significativo.

merced de vientos desconocidos cuando se internan en el teatro, y dentro de él, Lope es caos él solo, monstruo de su laberinto.

¿Por qué los extranjeros se arriesgaron, antes que los nativos, a la síntesis? Demasiado se ha dicho que poseían mayor aptitud, mayor tenacidad; y no se echa de ver que sentían menos las dificultades del caso. Con los nativos se cumplía el refrán: los árboles no dejan ver el bosque. Hasta este día, a ningún gran crítico o investigador español le debemos una visión completa del paisaje. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, por ejemplo, se consagró a describir uno por uno los árboles que tuvo ante los ojos; hacia la mitad de la tarea le traicionó la muerte [1].

En América vamos procediendo de igual modo. Emprendemos estudios parciales; la literatura colonial de Chile, la poesía en México, la historia en el Perú... Llegamos a abarcar países enteros, y el Uruguay cuenta con siete volúmenes de Roxlo, la Argentina con cuatro de Rojas (¡ocho en la nueva edición!). El ensayo de conjunto se lo dejamos a Coester y a Wagner. Ni siquiera lo hemos realizado como simple suma de historias parciales, según el propósito de la *Revue Hispanique:* después de tres o cuatro años de actividad la serie quedó en cinco o seis países.

Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra. Y no es pereza lo que nos detiene: es, en unos casos, la falta de ocio, de vagar suficiente (la vida nos exige, ¡con imperio!, otras labores); en otros casos, la falta del dato y del documento: conocemos la dificultad, poco menos que insuperable, de reunir todos los materiales. Pero como el proyecto no nos abandona, y no faltará quién se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino.

LAS TABLAS DE VALORES

Noble deseo, pero grave error cuando se quiere hacer historia, es el que pretende recordar a todos los héroes. En la historia literaria el error lleva a la confusión. En el manual de Coester, respetable por el largo esfuerzo que representa, nadie discernirá si merece más atención el egregio historiador Justo Sierra que el fabulista Rosas Moreno, o si es mucho mayor la significación de Rodó que la de su amigo Samuel Blixen. Hace falta poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables [2].

[1] A pesar de que el colosal panorama quedó trunco, podría organizarse una historia de la literatura española con textos de Menéndez y Pelayo. Sobre muchos autores sólo se encontrarían observaciones incidentales, pero sintéticas y rotundas.

[2] A dos escritores nuestros, Rufino Blanco Fombona y Ventura García Calderón, debemos conatos de bibliotecas clásicas de la América española. De ellas prefiero las de García Calderón, por las selecciones cuidadosas y la pureza de los textos.

Dejar en la sombra populosa a los mediocres; dejar en la penumbra a aquellos cuya obra pudo haber sido magna, pero quedó a medio hacer: tragedia común en nuestra América. Con sacrificio y hasta injusticias sumas es como se constituyen las constelaciones de clásicos en todas las literaturas. Epicarmo fue sacrificado a la gloria de Aristófanes; Gorgias y Protágoras a las iras de Platón.

La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó.

NACIONALISMOS

Hay dos nacionalismos en la literatura: el espontáneo, el natural acento y elemental sabor de la tierra nativa, al cual nadie escapa, ni las excepciones aparentes; y el perfecto, la expresión superior del espíritu de cada pueblo, con poder de imperio, de perduración y expansión. Al nacionalismo perfecto, creador de grandes literaturas aspiramos desde la independencia: nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta; deberá escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas.

Del otro nacionalismo, del espontáneo y natural, poco habría que decir si no se le hubiera convertido, innecesariamente, en problema de complicaciones y enredos. Las confusiones empiezan en el idioma. Cada idioma tiene su color, resumen de larga vida histórica. Pero cada idioma varía de ciudad a ciudad, de región a región, y a las variaciones dialectales, siquiera mínimas, acompañan multitud de matices espirituales diversos. ¿Sería de creer que mientras cada región de España se define con rasgos suyos, la América española se quedara en nebulosa informe, y no se hallara medio de distinguirla de España? ¿Y a qué España se parecería? ¿A la andaluza? El andalucismo de América es una fábrica de poco fundamento, de tiempo atrás derribada por Cuervo [1].

En la práctica, todo el mundo distingue al español del hispanoamericano: hasta los extranjeros que ignoran el idioma. Apenas existió población organizada de origen europeo en el Nuevo Mundo, apenas nacieron los primeros criollos, se declaró que diferían de los españoles; desde el siglo XVI se anota, con insistencia, la diversidad. En la literatura, todos la sienten. Hasta en don Juan Ruiz de Alarcón: la primera impre-

[1] A las pruebas y razones que adujo Cuervo en su artículo "El castellano en América", del *Bulletin Hispanique* (Burdeos, 1901), he agregado otras en dos trabajos míos: "Observaciones sobre el español en América", en la *Revista de Filología Española* (Madrid, 1921) y "El supuesto andalucismo de América", en las publicaciones del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1925.

sión que recoge todo lector suyo es que *no se parece* a los otros dramaturgos de su tiempo, aunque de ellos recibió —rígido ya— el molde de sus comedias: temas, construcción, lenguaje, métrica.

Constituimos los hispanoamericanos grupos regionales diversos: lingüísticamente, por ejemplo, son cinco los grupos, las zonas. ¿Es de creer que tales matices no trasciendan a la literatura? No; el que ponga atención los descubrirá pronto, y le será fácil distinguir cuándo el escritor es rioplatense, o es chileno, o es mexicano.

Si estas realidades paladinas se oscurecen es porque se tiñen de pasión y prejuicio, y así oscilamos entre dos turbias tendencias: una que tiende a declararnos "llenos de carácter", para bien o para mal, y otra que tiende a declararnos "pájaros sin matiz, peces sin escama", meros españoles que alteramos el idioma en sus sonidos y en su vocabulario y en su sintaxis, pero que conservamos inalterables, sin adiciones, la *Weltanschauung* de los castellanos o de los andaluces. Unas veces, con infantil pesimismo, lamentamos nuestra falta de fisonomía propia; otras veces inventamos credos nacionalistas, cuyos complejos dogmas se contradicen entre sí. Y los españoles, para censurarnos, declaran que a ellos no nos parecemos en nada; para elogiarnos, declaran que nos confundimos con ellos.

No; el asunto es sencillo. Simplifiquémoslo: nuestra literatura se distingue de la literatura de España, *porque no puede menos de distinguirse,* y eso lo sabe todo observador. Hay más: en América, cada país, o cada grupo de países, ofrece rasgos peculiares suyos en la literatura, a pesar de la lengua recibida de España, a pesar de las constantes influencias europeas. Pero ¿estas diferencias son como las que separan a Inglaterra de Francia, a Italia de Alemania? No; son como las que median entre Inglaterra y los Estados Unidos. ¿Llegarán a ser mayores? Es probable.

AMERICA Y LA EXUBERANCIA

Fuera de las dos corrientes turbias están muchos que no han tomado partido; en general, con una especie de realismo ingenuo aceptan la natural e inofensiva suposición de que tenemos fisonomía propia, siquiera no sea muy expresiva. Pero ¿cómo juzgan? Con lecturas casuales: *Amalia* o *María, Facundo* o *Martín Fierro,* Nervo o Rubén. En esas lecturas de azar se apoyan muchas ideas peregrinas; por ejemplo, la de nuestra exuberancia.

Veamos. José Ortega y Gasset, en artículo reciente, recomienda a los jóvenes argentinos "estrangular el énfasis", que él ve como una falta nacional. Meses atrás, Eugenio d'Ors, al despedirse de Madrid el ágil escritor y acrisolado poeta mexicano Alfonso Reyes, lo llamaba "el que le tuerce el cuello a la exuberancia". Después ha vuelto al tema, a propósito de escritores de Chile. América es, a los ojos de Europa —re-

cuerda Ors— la tierra exuberante, y razonando de acuerdo con la usual teoría de que cada clima da a sus nativos rasgos espirituales característicos ("el clima influye los ingenios", decía Tirso), se nos atribuyen caracteres de exuberancia en la literatura. Tales opiniones (las escojo sólo por muy recientes) nada tienen de insólitas; en boca de americanos se oyen también.

Y, sin embargo, yo no creo en la teoría de nuestra exuberancia. Extremando, hasta podría el ingenioso aventurar la tesis contraria; sobrarían escritores, desde el siglo XVI hasta el XX, para demostrarla. Mi negación no esconde ningún propósito defensivo. Al contrario, me atrevo a preguntar: ¿se nos atribuye y nos atribuimos exuberancia y énfasis, o ignorancia y torpeza? La ignorancia, y todos los males que de ella se derivan, no son caracteres: son situaciones. Para juzgar de nuestra fisonomía espiritual conviene dejar aparte a los escritores que no saben revelarla en su esencia porque se lo impiden sus imperfecciones en cultura y en dominio de formas expresivas. ¿Que son muchos? Poco importa; no llegaremos nunca a trazar el plano de nuestras letras si no hacemos previo desmonte.

Si exuberancia es fecundidad, no somos exuberantes; no somos, los de América española, escritores fecundos. Nos falta "la vena", probablemente; y nos falta la urgencia profesional: la literatura no es profesión, sino afición, entre nosotros; apenas en la Argentina nace ahora la profesión literaria. Nuestros escritores fecundos son excepciones; y esos sólo alcanzan a producir tanto como los que en España representen el término medio de actividad; pero nunca tanto como Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán. Y no se hable del siglo XVII: Tirso y Calderón bastan para desconcertarnos; Lope produjo él solo tanto como todos juntos los poetas dramáticos ingleses de la época isabelina. Si Alarcón escribió poco, no fue mera casualidad.

¿Exuberancia es verbosidad? El exceso de palabras no brota en todas partes de fuentes iguales; el inglés lo hallará en Ruskin, o en Landor, o en Thomas de Quincey, o en cualquier otro de sus estilistas ornamentales del siglo XIX; el ruso, en Andreyev: excesos distintos entre sí, y distintos del que para nosotros representan Castelar o Zorrilla. Y además, en cualquier literatura, el autor mediocre, de ideas pobres, de cultura escasa, tiende a verboso; en la española, tal vez más que en ninguna. En América volvemos a tropezar con la ignorancia; si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina, y no por exuberancia nuestra. *Le climat* —parodiando a Alceste— *ne fait rien à l'affaire*. Y en ocasiones nuestra verbosidad llama la atención, porque va acompañada de una preocupación estilística, buena en sí, que procura exaltar el poder de los vocablos, aunque le falte la densidad de pensamiento o la chispa de imaginación capaz de trocar en oro el oropel.

En fin, es exuberancia el énfasis. En las literaturas occidentales, al declinar el romanticismo, perdieron prestigio la *inspiración,* la elocuencia, el énfasis, "primor de la scriptura", como le llamaba nuestra primera monja poetisa doña Leonor de Ovando. Se puso de moda la sordina, y hasta el silencio. *Seul le silence est grand,* se proclamaba ¡enfáticamente todavía! En América conservamos el respeto al énfasis mientras Europa nos lo prescribió; aún hoy nos quedan tres o cuatro poetas *vibrantes,* como decían los románticos. ¿No representarán simple retraso en la moda literaria? ¿No se atribuirá a influencia del trópico lo que es influencia de Víctor Hugo? ¿O de Byron, o de Espronceda, o de Quintana? Cierto; la elección de maestros ya es indicio de inclinación nativa. Pero —dejando aparte cuanto reveló carácter original— los modelos enfáticos no eran los únicos; junto a Hugo estaba Lamartine; junto a Quintana estuvo Meléndez Valdés. Ni todos hemos sido enfáticos, ni es éste nuestro mayor pecado actual. Hay países de América, como México y el Perú, donde la exaltación es excepcional. Hasta tenemos corrientes y escuelas de serenidad, de refinamiento, de sobriedad; del *modernismo* a nuestros días, tienden a predominar esas orientaciones sobre las contrarias.

AMERICA BUENA Y AMERICA MALA

Cada país o cada grupo de países —está dicho— da en América matiz especial a su producción literaria: el lector asiduo lo reconoce. Pero existe la tendencia, particularmente en la Argentina, a dividirlos en dos grupos únicos: la América mala y la buena, la tropical y la *otra,* los *petits pays chauds* y las naciones "bien organizadas". La distinción, real en el orden político y económico —salvo uno que otro punto crucial, difícil en extremo—, no resulta clara ni plausible en el orden artístico. Hay, para el observador, literatura de México, de la América Central, de las Antillas, de Venezuela, de Colombia, de la región peruana, de Chile, del Plata; pero no hay una literatura de la América templada, toda serenidad y discreción. Y se explicaría —según la teoría climatológica en que se apoya parcialmente la escisión intentada— porque, contra la creencia vulgar, la mayor parte de la América española situada entre los trópicos no cabe dentro de la descripción usual de la zona tórrida. Cualquier manual de geografía nos lo recordará: la América intertropical se divide en tierras altas y tierras bajas; sólo las tierras bajas son legítimamente tórridas, mientras las altas son de temperatura fresca, muchas veces fría. ¡Y el Brasil ocupa la mayor parte de las tierras bajas entre los trópicos! Hay opulencia en el espontáneo y delicioso barroquismo de la arquitectura y las letras brasileñas. Pero el Brasil no es América española... En la que sí lo es, en México y a lo largo de los Andes, encontrará el viajero vastas altiplanicies que no le darán impresión de exuberancia,

porque aquellas alturas son poco favorables a la fecundidad del suelo y abundan en las regiones áridas. No se conoce allí "el calor del trópico". Lejos de ser ciudades de perpetuo verano, Bogotá y México, Quito y Puebla, La Paz y Guatemala merecerían llamarse ciudades de otoño perpetuo. Ni siquiera Lima o Caracas son tipos de ciudad tropical: hay que llegar, para encontrarlos, hasta La Habana (¡ejemplar admirable!), Santo Domingo, San Salvador. No es de esperar que la serenidad y las suaves temperaturas de las altiplanicies y de las vertientes favorezcan "temperamentos ardorosos" o "imaginaciones volcánicas". Así se ve que el carácter dominante en la literatura mexicana es de discreción, de melancolía, de tonalidad gris (recórrase la serie de los poetas desde el fraile Navarrete hasta González Martínez), y en ella nunca prosperó la tendencia a la exaltación, ni aun en las épocas de influencia de Hugo, sino en personajes aislados, como Díaz Mirón, hijo de la costa cálida, de la tierra baja. Así se ve que el carácter de las letras peruanas es también de discreción y mesura; pero en vez de la melancolía pone allí sello particular la nota humorística, herencia de la Lima virreinal, desde las comedias de Pardo y Segura hasta la actual descendencia de Ricardo Palma. Chocano resulta la excepción.

La divergencia de las dos Américas, la *buena* y la *mala*, en la vida literaria, sí comienza a señalarse, y todo observador atento la habrá advertido en los años últimos; pero en nada depende de la división en zona templada y zona tórrida. La fuente está en la diversidad de cultura. Durante el siglo XIX, la rápida nivelación, la semejanza de situaciones que la independencia trajo a nuestra América, permitió la aparición de fuertes personalidades en cualquier país: si la Argentina producía a Sarmiento, el Ecuador a Montalvo; si México daba a Gutiérrez Nájera, Nicaragua a Rubén Darío. Pero las situaciones cambian: las *naciones serias* van dando forma y estabilidad a su cultura, y en ellas las letras se vuelven actividad normal; mientras tanto, en "las otras naciones", donde las instituciones de cultura, tanto elemental como superior, son víctimas de los vaivenes políticos y del desorden económico, la literatura ha comenzado a flaquear. Ejemplos: Chile, en el siglo XIX, no fue uno de los países hacia donde se volvían con mayor placer los ojos de los amantes de las letras; hoy sí lo es. Venezuela tuvo durante cien años, arrancando nada menos que de Bello, literatura valiosa, especialmente en la forma: abundaba el tipo del poeta y del escritor dueño del idioma, dotado de *facundia*. La serie de tiranías ignorantes que vienen afligiendo a Venezuela desde fines del siglo XIX —al contrario de aquellos curiosos "despotismos ilustrados" de antes, como el de Guzmán Blanco— han deshecho la tradición intelectual: ningún escritor de Venezuela menor de cincuenta años disfruta de reputación en América.

Todo hace prever que, a lo largo del siglo XX, la actividad literaria se concentrará, crecerá y fructificará en "la América buena"; en la otra

—sean cuales fueren los países que al fin la constituyan—, las letras se adormecerán gradualmente hasta quedar aletargadas.

II

Si la historia literaria pide selección, pide también sentido del *carácter*, de la originalidad: ha de ser la historia de las notas nuevas —acento personal o sabor del país, de la tierra nativa— en la obra viviente y completa de los mejores. En la América española, el criterio vacila. ¿Tenemos originalidad? ¿O somos simples, perpetuos imitadores? ¿Vivimos en todo de Europa? ¿O pondremos fe en las "nuevas generaciones" cuando pregonan —cada tres o cuatro lustros, desde la independencia— que *ahora sí* va a nacer la expresión genuina de nuestra América?

EL ECLIPSE DE EUROPA

Yo no sé si empezaremos a "ser nosotros mismos" mañana a la aurora o al mediodía; no creo que la tarea histórica de Europa haya concluido; pero sí sé que para nosotros Europa está en eclipse, pierde el papel dogmático que ejerció durante cien años. No es que tengamos brújula propia; es que hemos perdido la ajena.

A lo largo del siglo XIX, Europa nos daba lecciones definidas. Así, en política y economía, la doctrina liberal. Había gobiernos arcaicos, monarquías recalcitrantes; pero cedían poco a poco a la coerción del ejemplo: nosotros anotábamos los lentos avances del régimen constitucional y aguardábamos, armados de esperanza, la hora de que cristalizase definitivamente entre nosotros. Cundía el socialismo; pero los espíritus moderados confiaban en desvanecerlo incorporando sus "reivindicaciones" en las leyes: en la realidad, así ocurría. ¿Ahora? Cada esquina, cada rincón, son cátedras de heterodoxia. Los pueblos recelan de sus autoridades. Prevalecen los gobiernos de fuerza o de compromiso; y los gobiernos de compromiso carecen, por esencia, de doctrina; y los gobiernos de fuerza, sea cual fuere la doctrina que hayan aspirado a defender en su origen, dan como fruto natural teorías absurdas. Como de Europa no nos viene la luz, nos quedamos a oscuras y dormitamos perezosamente; en instantes de urgencia, obligados a despertar, nos aventuramos a esclarecer nuestros problemas con nuestras escasas luces propias [1].

[1] Prueba de que dormitamos: la algarada que provocan las recientes tesis políticas de Lugones. Para mí son ellas tesis muy nuestras pero tardías: son la ideología de nuestro caudillaje, fenómeno que va en decadencia. Si en la Argentina no dormitara el pensamiento político, si no se viviera todavía —según confesión general— dentro de las normas de Alberdi, las tesis de Lugones habrían sonado poco, a pesar de la alta significación literaria de su autor, y los contradictores

El cuadro político halla su equivalente en la literatura: en toda Europa, al imperio clásico del siglo XVIII le sucede la democracia romántica, que se parte luego en simbolismo para la poesía y realismo para la novela y el drama. ¿Ahora? La feliz anarquía...

Ojos perspicaces discernirán corrientes, direcciones, tendencias, que a los superficiales se les escapan [1]; pero no hay organización, ni se concibe; no se reemplaza a los antiguos *maestros:* manos capaces de empuñar el cayado se divierten —como de Stravinski dice Cocteau— en desbandar el rebaño apenas se junta.

¿Volverá Europa —hogar de la inquietud— a la cómoda unidad de doctrinas oficiales como las de ayer? ¿Volveremos a ser alumnos dóciles? ¿O alcanzaremos —a favor del eclipse— la independencia, la orientación libre? Nuestra esperanza única está en aprender a pensar las cosas desde su raíz.

HERENCIA E IMITACION

Pertenecemos al mundo occidental: nuestra civilización es la europea de los conquistadores, *modificada* desde el principio en el ambiente nuevo pero rectificada a intervalos en sentido *europeizante* al contacto de Europa [2]. Distingamos, pues, entre imitación y herencia: quien nos reproche el componer dramas de corte escandinavo, o el pintar cuadros cubistas, o el poner techos de Mansard a nuestros edificios, debemos detenerlo cuando se alargue a censurarnos porque escribimos romances o sonetos, o porque en nuestras iglesias haya esculturas de madera pintada, o porque nuestra casa popular sea la casa del Mediterráneo. Tenemos el derecho —herencia no es hurto— a movernos con libertad dentro de la tradición española, y, cuando podamos, a superarla. Todavía más: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental.

sabrían oponerles cosa mejor que la manoseada defensa de la democracia. No olvido a los "grupos avanzados", pero los creo "muy siglo XIX": así, los socialistas ganan terreno al viejo modo oportunista; su influencia sobre los conceptos de la multitud es muy corta. Es distinto México: para bien y para mal, allí se piensa furiosamente la política desde 1910, con orientaciones espontáneas.

[1] Eso no implica ningún acuerdo con los moradores de la *terraza* donde todo sustento intelectual proviene de la *Revista de Occidente:* no es allí donde se definirá "el tema de nuestro tiempo".

[2] Antonio Caso señala con eficaz precisión los tres acontecimientos europeos cuyo influjo es decisivo sobre nuestra América: el Descubrimiento (acontecimiento español), el Renacimiento (italiano), la Revolución (francés). El Renacimiento da forma —en España sólo a medias— a la cultura que iba a ser transplantada a nuestro mundo; la Revolución es el antecedente de nuestras guerras de independencia. Los tres acontecimientos son de pueblos románicos, pueblos de tradición latina. No tenemos relación directa con la Reforma, ni con la evolución constitucional de Inglaterra, y hasta la independencia y la constitución de los Estados Unidos alcanzan prestigio entre nosotros merced a la propaganda que de ellos hizo Francia.

¿Dónde, pues, comienza el mal de la imitación?

Cualquier literatura se nutre de influjos extranjeros, de imitaciones y hasta de robos: no por eso será menos original. La falta de carácter, de sabor genuino, no viene de exceso de cultura, como fingen creer los perezosos, ni siquiera de la franca apropiación de tesoros extraños: hombres de originalidad máxima saquean con descaro la labor ajena y la transforman con breves toques de pincel. Pero el caso es grave cuando la transformación no se cumple, cuando la imitación se queda en imitación.

Nuestro pecado, en América, no es la imitación sistemática —que no daña a Catulo ni a Virgilio, a Corneille ni a Molière—, sino la *imitación difusa,* signo de la literatura de aficionados, de hombres que no padecen ansia de creación; las legiones de pequeños poetas adoptan y repiten indefinidamente en versos incoloros "el estilo de la época", los lugares comunes del momento.

Pero sepamos precavernos contra la exageración; sepamos distinguir el toque de la obra personal entre las inevitables reminiscencias de obras ajenas. Sólo el torpe hábito de confundir la originalidad con el alarde o la extravagancia nos lleva a negar la significación de Rodó, pretendiendo derivarlo todo de Renan, de Guyau, de Emerson, cuando el sentido de su pensamiento es a veces contrario al de sus supuestos inspiradores. Rubén Darío leyó mucho a los españoles, a los franceses luego: es fácil buscar sus fuentes, tanto como buscar las de Espronceda, que son más. Pero sólo "el necio audaz" negaba el acento personal de Espronceda; sólo el necio o el malévolo niega el acento personal del poeta que dijo: "Se juzgó mármol y era carne viva", y "¿Quién que *es* no es romántico?", y "Con el cabello gris me acerco a los rosales del jardín", y "La pérdida del reino que estaba para mí", y "Dejad al huracán mover mi corazón", y "No saber adónde vamos ni de dónde venimos".

¿Y será la mejor recomendación, cuando nos dirijamos a los franceses, decirles que nuestra literatura se nutre de la suya? ¿Habría despertado Walt Whitman el interés que despertó si se le hubiera presentado como lector de Víctor Hugo? No por cierto: buena parte del éxito de Whitman (¡no todo!) se debe a que los franceses del siglo XX no leen al Víctor Hugo del período profético.

La rebusca de imitaciones puede degenerar en manía. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, que no sabía discernir dónde residía el *carácter americano* como no fuera en la pincelada exterior y pintoresca (se le escondían los rasgos espirituales), tuvo la manía de sorprender reminiscencias de Horacio en todas partes. Si Juan Cruz Varela dice que la fama de los héroes dura sólo gracias al poeta, el historiador recuerda el "carent quia vate sacro". Si a José Joaquín Pesado, el poeta académico, se le acusaba de recordar a Lucrecio cuando decía:

¿Qué importa pasar los montes,
visitar tierras ignotas,
si a la grupa los cuidados
con el jinete galopan?

Menéndez y Pelayo lo defendía buscando la fuente en Horacio y olvidando que la idea se halla realmente en Lucrecio, aunque el acusador no citara el pasaje: "Hoc se quisque modo fugit".

LOS TESOROS DEL INDIO

De intento he esquivado aludir a nuestro pasado indígena anterior a la conquista. *Sumergido* largo tiempo aquel pasado, deshecha su cultura superior con la muerte de sus dueños y guardianes, no pudimos aprovecharlo conscientemente: su influencia fue *subterránea,* pero, en los países donde el indio prevalece en número (y son la mayoría), fue enorme, perdurable, poderosa en modificar el carácter de la cultura trasplantada. El indio de Catamarca o del Ecuador o de Guatemala que con su técnica nativa interpreta motivos europeos, o al contrario, nada sabe de sus porqués. Nosotros, los más, ignoramos cuánto sea lo que tenemos de indios: no sabemos todavía pensar sino en términos de civilización europea.

Después de nuestra emancipación política, hemos ensayado el regreso consciente a la tradición indígena. Muchas veces erramos, tantas, que acabamos por desconfiar de nuestros tesoros: la ruta del *indigenismo* está llena de descarrilamientos. Ya el motivo musical se engarzaba en rapsodias según el fatal modelo de Liszt o cuando mucho en transcripciones en estilo de Mussorgski o Debussy; ya el motivo plástico se disolvía en "arte decorativo"; ya el motivo literario fructificaba en poemas o novelas de corte romántico, sembrados de palabras indias que obligaban a glosario y notas. Si son hermosos el monumento a Cuauhtémoc de Noriega y Guerra, y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, y las *Fantasías indígenas* de José Joaquín Pérez, y el *Enriquillo* de Galván, el material nativo sólo de manera exterior o incidental influye en ellos.

No podíamos persistir indefinidamente en el error. En días recientes, hemos comenzado a penetrar en la esencia del arte indígena: dos casos de acierto lo revelan, los estudios sobre música del Perú y Bolivia, apoyados en la definición de la escala pentatónica, y sobre el dibujo mexicano, con la definición de sus siete elementos lineales. Esa es la vía.

HISTORIA Y FUTURO

Nuestra vida espiritual tiene derecho a sus dos fuentes, la española y la indígena: sólo nos falta conocer los secretos, las llaves de las cosas

indias; de otro modo, al tratar de incorporárnoslas haremos tarea mecánica, sin calor ni color.

Pero las fuentes no son el río. El río es nuestra vida: aprendamos a contemplar su corriente, apartándonos en hora oportuna ¡sin renunciar a ellos! del Iliso y del Tíber, del Arno y del Sena. No hay por qué apresurarnos a definir nuestro espíritu encerrándolo dentro de fórmulas estrechas y recetas de nacionalismo [1]; bástenos la confianza de que *existimos*, a pesar de los maldicientes, y la fe de que llegaremos a fundar y a representar la libertad del espíritu.

Y en la historia literaria, tengamos ojos —insisto— para las imágenes que surgieron, nuevas para toda mirada humana, de nuestros campos salvajes y nuestras ciudades anárquicas: desde la "sombra terrible de Facundo" hasta *Ismaelillo;* aun la visión de paz y esplendor que situábamos en Versalles o en Venecia fue el íntimo ensueño con que acallábamos el disgusto del desorden ambiente. La expresión genuina a que aspiramos no nos la dará ninguna fórmula, ni siquiera la del "asunto americano": el único camino que a ella nos llevará es el que siguieron nuestros pocos escritores fuertes, el camino de perfección, el empeño de dejar atrás la literatura de aficionados vanidosos, la perezosa facilidad, la ignorante improvisación, y alcanzar claridad y firmeza, hasta que el espíritu se revele en nuestras creaciones acrisolado, puro.

LA CULTURA DE LAS HUMANIDADES *

CELEBRAMOS hoy, señores, esta reapertura de clases de la Escuela de Altos Estudios, cuya significación es mucho mayor de la que alcanzan, por lo común, esta especie de fiestas inagurales. Va a entrar la Escuela en su quinto año de existencia, pero apenas inicia su segundo año de labores coordinadas.

Malos vientos soplaron para este plantel, apenas hubo nacido. Tras el generoso empeño que presidió a su creación —uno de los incompletos beneficios que debemos a don Justo Sierra—, no vino la organización previsora que fijase claramente los derroteros por seguir, los fines y los resultados próximos, argumentos necesarios en sociedades que, como las nuestras, no poseen reservas de energía intelectual para concederlas

[1] Crítica aguda y certera de las teorías nacionalistas en la literatura argentina es la que hace D. Arturo Costa Alvarez en *Nuestro preceptismo literario* (La Plata, 1924): todos los temas y las obras en que se ha querido cifrar el nacionalismo tienen carácter argentino, pero el carácter argentino no está sólo en ellos.

* Discurso pronunciado en la inauguración de las clases del año de 1914 en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México y publicado en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, vol. 9, número 4, julio-agosto de 1914. Recogido en *Obra crítica*.

a la alta cultura desinteresada. Las sociedades de la América española, agitadas por inmensas necesidades que no logra satisfacer nuestra impericia, miran con nativo recelo toda orientación esquiva a las aplicaciones fructuosas. Toleran, sí, que se estudien filosofías, literaturas, historia; que en estudios tales se vaya lejos y hondo; siempre que esas dedicaciones sirvan para enseñar, para ilustrar, para *dirigir* socialmente. El diletantismo, no es, no puede ser, planta floreciente en estas sociedades urgidas por ansias de organización. Eso lo comprendió y lo expresó admirablemente don Justo Sierra en su discurso inaugural de la Universidad: "No quisiéramos ver nunca en ellas torres de marfil, ni vida contemplativa, ni arrobamiento en busca del *mediador plástico;* eso puede existir y quizás es bueno que exista en otra parte; no allí, allí no".

Y sin embargo, la Escuela de Altos Estudios no reveló al público, desde el principio, los fines que iba a llenar. No presentó planes de enseñanza; no organizó carreras. Sólo actuaron en ella tres profesores extranjeros, dos de ellos (Baldwin y Boas) ilustres en la ciencia contemporánea, benemérito el otro (Reiche) en los anales de la botánica americana; se habló de la próxima llegada de otros no menos famosos... Sobrevino a poco la caída del *antiguo régimen,* y la Escuela, desdeñada por los gobiernos, huérfana de programa definido, comenzó a vivir vida azarosa y a ser la víctima escogida para los ataques *del que no comprende.* En torno de ella se formaron leyendas: las enseñanzas eran abstrusas; la concurrencia, mínima; las retribuciones, fabulosas; no se hablaba en castellano, sino en inglés, en latín, en hebreo... Todo ello ¿para qué?

Solitario en medio a este torbellino de absurdo, el primer director, don Porfirio Parra, no lograba, aun contando con el cariño y el respeto de la juventud, reunir en torno suyo esfuerzos ni entusiasmos. Representante de la tradición *comtista,* heredero principal de Barreda, le tocó morir aislado entre la bulliciosa actividad de la nueva generación enemiga del positivismo.

Días antes de su muerte, hubo de presidir la apertura del primer *curso libre* de la Escuela, el de Filosofía, emprendido por don Antonio Caso con suceso ruidoso. La libre investigación filosófica, la discusión de los problemas metafísicos, hizo entrada de victoria en la Universidad. Y al mismo tiempo quedaba inaugurada la institución del profesorado libre, gratuito para el Estado, que en la ley constitutiva de la Escuela se adoptó, a ejemplo de las fecundas Universidades alemanas.

Durante la breve administración de don Alfonso Pruneda, cuyas gestiones en pro del plantel fueron magnas, sobre todo porque luchaban contra la momentánea pero tiránica imposición de la más dura tendencia antiuniversitaria, se desarrolló el profesorado libre, y obtuvo la Escuela entonces la colaboración (entre otras) de don Sótero Prieto, con su curso magistral sobre la Teoría de las Funciones Analíticas.

Vino después a la dirección, hace apenas un año, el principal compañero de don Justo Sierra en las labores de instrucción pública, y trajo consigo su honda experiencia de la acción y la cultura, y su devoción incomparable por la educación nacional. Nadie mejor que él, que tantos esfuerzos tenía hechos en favor de la organización formal de los estudios superiores, comprendía que ya no era posible, sin riesgo de muerte para el plantel, retardarla más. Pero la Escuela se veía pobre de recursos, y sin esperanza de riqueza próxima. Afortunadamente, ahí estaba el ejemplo de lo realizado meses antes. Se podía contar con hombres de buena voluntad que sacrificaran unas cuantas horas semanales (acaso muchas) a la enseñanza gratuita... No se equivocó don Ezequiel A. Chávez, y logró organizar, con profesores sin retribución, pero no ya libres, sino titulares, pues así convenía para la futura estabilidad de la empresa, la Subsección de Estudios Literarios, que funcionó durante todo el año académico, y la de Ciencias Matemáticas y Físicas, que inició sus trabajos ya tarde. Una y otra, además de ofrecer campo al estudio desinteresado, aspiran a formar profesores especialistas; y su utilidad para este fin ha podido comprobarse en los meses últimos: de entre sus alumnos han salido catedráticos para la Escuela Preparatoria. El curso de Ciencia y Arte de la Educación (que tomó a su cargo el doctor Chávez) sirve, al igual que en la Sorbona, como centro de unificación, como núcleo sintético de la enseñanza. Una y otra subsecciones se abren hoy de nuevo. A la dirección actual corresponderá organizar otras, cuando las presentes hayan entrado en su vida normal [1].

Ni se pretendió, ni se pudo, encontrar en nosotros, jóvenes la gran mayoría, maestros indiscutibles, dueños ya de todos los secretos que se adquieren en la experiencia científica y pedagógica de largos años. Debo exceptuar, sin duda, como frutos de madurez definitiva, la vasta erudición filológica de don Jesús Díaz de León y la profunda doctrina matemática y física de don Valentín Gama. Pero todos somos trabajadores constantes, fidelísimos devotos de la alta cultura, más o menos afortunados en aproximarnos al secreto de la perfección en el saber, y seguros, cuando menos, de que la sinceridad y la perseverancia de nuestra dedicación nos permitirán guiar por nuestros caminos a otros, de quienes no nos desplacería ver que con el tiempo se nos adelantasen.

La Sección de Estudios Literarios, única que ha completado su primer año, y única, además, de que personalmente puedo hablar con certidumbre, tiene para mí una significación que no dejaré de explicar. Yo la enlazo con el movimiento, de aspiraciones filosóficas y humanísticas, en que me tocó participar, a poco de mi llegada desde tierras extrañas.

[1] El actual director es don Antonio Caso, que sucedió al doctor Chávez, al encomendarse a éste la Rectoría de la Universidad de México.

Corría el año de 1906; numeroso grupo de estudiantes y escritores jóvenes se congregaba en torno a novísima publicación [1], la cual, desorganizada y llena de errores, representaba, sin embargo, la tendencia de la generación nueva a diferenciarse francamente de su antecesora, a pesar del gran poder y del gran prestigio intelectual de ésta. Inconscientemente, se iba en busca de otros ideales; se abandonaban las normas anteriores: el siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los Siglos de Oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a reemplazar al espíritu de *1830* y *1867*. Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban ya las ideas de Comte y de Spencer. Poco después comenzó a hablarse de pragmatismo...

En 1907, la juventud se presentó organizada en las sesiones públicas de la Sociedad de Conferencias. Ya había disciplina, crítica, método. El año fue decisivo: durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud. De entonces data ese movimiento que, creciendo poco a poco, infiltrándose aquí y allá, en las cátedras, en los discursos, en los periódicos, en los libros, se hizo claro y pleno en 1910 con las Conferencias del Ateneo (sobre todo en la final)[2] y con el discurso universitario de don Justo Sierra, quien ya desde 1908, en su magistral oración sobre Barreda, se había revelado sabedor de todas las inquietudes metafísicas de la hora. Es, en suma, el movimiento cuya representación ha asumido ante el público Antonio Caso: la restauración de la filosofía, de su libertad y de sus derechos. La consumación acaba de alcanzarse con la entrada de la enseñanza filosófica en el *curriculum* de la Escuela Preparatoria.

Mas el año de 1907, que vio el cambio decisivo de orientación filosófica, vio también la aparición, en el mismo grupo juvenil, de las grandes aspiraciones humanísticas. Acababa de cerrarse la serie inicial de conferencias (con las cuales se dio el primer paso en el género, que esa juventud fue la primera en popularizar aquí), y se pensó en organizar una nueva, cuyos temas fuesen exclusivamente griegos. Y bien, nos dijimos: para cumplir el alto propósito es necesario estudio largo y profundo. Cada quien estudiará su asunto propio; pero todos unidos leeremos o releeremos lo central de las letras y el pensamiento helénicos y de los comentadores... Así se hizo; y nunca hemos recibido mejor disciplina espiritual.

Una vez nos citamos para releer en común el *Banquete* de Platón. Eramos cinco o seis esa noche; nos turnábamos en la lectura, cambiándose el lector para el discurso de cada convidado diferente; y cada quien la seguía ansioso, no con el deseo de apresurar la llegada de Alcibíades, como los estudiantes de que habla Aulo Gelio, sino con la esperanza de que le tocaran en suerte las milagrosas palabras de Diótima de Man-

[1] La revista *Savia Moderna.*
[2] La de José Vasconcelos sobre "Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas".

tinea. . . La lectura acaso duró tres horas; nunca hubo mayor olvido del ***mundo de la calle,*** por más que esto ocurría en un taller de arquitecto, inmediato a la más populosa avenida de la ciudad.

No llegaron a darse las conferencias sobre Grecia; pero con esas lecturas renació el espíritu de las humanidades clásicas en México. Allí empiezan los estudios merced a los cuales hemos podido prestar nuestra ayuda cuando don Ezequiel A. Chávez nos llamó a colaborar en esta audaz empresa suya. De los siete amigos de entonces, cuatro trabajamos aquí, en esta Escuela [1] y si los tres restantes no nos acompañan, les sustituyen otros amigos, inspirados en las mismas ideas.

Cultura fundada en la tradición clásica no puede amar la estrechez. Al amor de Grecia y Roma hubo de sumarse el de las antiguas letras castellanas: su culto, poco después reanimado, es hoy el más fecundo entre nuestros estudios de erudición; y sin perder el lazo tradicional con la cultura francesa, ha comenzado lentamente a difundirse la afición a otras literaturas, sobre todo la de Inglaterra y la de Italia. Nos falta todavía estimular el acercamiento —privilegio por ahora de unos pocos—, a la inagotable fuente de la cultura alemana, gran maestra de la síntesis histórica y de la investigación, cuando nos enseña, con ejemplo vivo, como en Lessing o en Goethe (profundamente amado por esta juventud), el perfecto equilibrio de todas las corrientes intelectuales.

Las humanidades, viejo timbre de honor en México, han de ejercer sutil influjo espiritual en la reconstrucción que nos espera. Porque ellas son más, mucho más, que el esqueleto de las formas intelectuales del mundo antiguo: son la musa portadora de dones y de ventura interior, *fors clavigera* para los secretos de la perfección humana.

Para los que no aceptamos la hipótesis del progreso indefinido, universal y necesario, es justa la creencia en el *milagro helénico.* Las grandes civilizaciones orientales (*arias,* semíticas, mongólicas u otras cualesquiera) fueron sin duda admirables y profundas: se les iguala a menudo en sus resultados pero no siempre se les supera. No es posible construir con majestad mayor que la egipcia, ni con elegancia mayor que la pérsica; no es posible alcanzar legislación más hábil que la de Babilonia, ni moral más sana que la de la China arcaica, ni pensamiento filosófico más hondo y sutil que el de la India, ni fervor religioso más intenso que el de la nación hebrea. Y nadie supondrá que son esas las únicas virtudes del antiguo mundo oriental. Así, la patria de la metafísica budista es también patria de la fábula, del *thier epos,* malicioso resumen de experiencias mundanas.

Todas estas civilizaciones tuvieron como propósito final la estabilidad, no el progreso; la quietud perpetua de la organización social, no la per-

[1] Los cuatro catedráticos a que aludo son Antonio Caso, Alfonso Reyes, Jesús T. Acevedo y el que suscribe. Los otros tres amigos, Rubén Valenti, Alfonso Cravioto y Ricardo Gómez Robelo.

petua inquietud de la innovación y la reforma. Cuando alimentaron esperanzas, como la mesiánica de los hebreos, como la victoria de Ahura-Mazda para los persas, las pusieron fuera del alcance del esfuerzo humano: su realización sería obra de las leyes o las voluntades más altas.

El pueblo griego introduce en el mundo la inquietud del progreso. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección. Juzga y compara; busca y experimenta sin tregua; no le arredra la necesidad de tocar a la religión y a la leyenda, a la fábrica social y a los sistemas políticos. Mira hacia atrás, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías, las cuales, no lo olvidemos, pedían su realización al esfuerzo humano. Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Funda el pensamiento libre y la investigación sistemática. Como no tiene la aquiescencia fácil de los orientales, no sustituye el dogma de ayer con el dogma predicado hoy: todas las doctrinas se someten a examen, y de su perpetua sucesión brota, no la filosofía ni la ciencia, que ciertamente existieron antes, pero sí la evolución filosófica y científica, no suspendida desde entonces en la civilización europea.

El conocimiento del antiguo espíritu griego es para el nuestro moderna fuente de fortaleza, porque le nutre con el vigor puro de su esencia prístina y aviva en él la luz flamígera de la inquietud intelectual. No hay ambiente más lleno de estímulo: todas las ideas que nos agitan provienen, sustancialmente, de Grecia, y en su historia las vemos afrontarse y luchar desligadas de los intereses y prejuicios que hoy las nublan a nuestros ojos.

Pero Grecia no es sólo mantenedora de la inquietud del espíritu, del ansia de perfección, maestra de la discusión y de la utopía, sino también ejemplo de toda disciplina. De su aptitud crítica nace el dominio del método, de la técnica científica y filosófica; pero otra virtud más alta todavía la erige en modelo de disciplina moral. El griego deseó la perfección, y su ideal no fue limitado, como afirmaba la absurda crítica histórica que le negó sentido místico y concepción del infinito, a pesar de los cultos de Dionisos y Deméter, a pesar de Pitágoras y de Meliso, a pesar de Platón y Eurípides. Pero creyó en la perfección del hombre como ideal humano, por humano esfuerzo asequible, y preconizó como conducta encaminada al perfeccionamiento, como *prefiguración* de la perfecta, la que es dirigida por la templanza, guiada por la razón y el amor. El griego no negó la importancia de la intuición mística, del *delirio* —recordad a Sócrates— pero a sus ojos la vida superior no debía ser el perpetuo éxtasis o la locura profética, sino que había de alcanzarse por la *sofrosine.* Dionisos inspiraría verdades supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos.

Ya lo veis: las humanidades, cuyo fundamento necesario es el estudio de la cultura griega, no solamente son enseñanza intelectual y placer estético, sino también, como pensó Matthew Arnold, fuente de disciplina moral. Acercar a los espíritus a la cultura humanística es empresa que augura salud y paz.

Pero si es fácil atraerlos a la amable senda de las letras clásicas, no lo es adquirir los dones que nos permiten constituirnos en guías. En la civilización europea, en medio de los movimientos portadores de nuevas fuerzas que lucharon o se sumaron con la corriente helénica, nunca desapareció del todo el esfuerzo por renovar el secreto de la cultura griega, extinto, al parecer, con la ruina del mundo antiguo. Renan ha dicho: "La Edad Media, tan profunda, tan original, tan poética en el vuelo de su entusiasmo religioso, no es, en punto de cultura intelectual, sino largo tanteo para volver a la gran escuela del pensamiento noble, es decir, a la antigüedad. El Renacimiento no es sino el retorno a la verdadera tradición de la humanidad civilizada".

Pero el Renacimiento, que es el retorno a las ilimitadas perspectivas de empresa intelectual de los griegos, no pudo darnos la reconstitución crítica del espíritu antiguo. Fue época de creación y de invención, y hubo de utilizar los restos del mundo clásico, que acababa de descubrir, como materiales constructivos, sin cuidarse de si la destinación que les daba correspondía a la significación que antes tuvieran. La antigüedad fue, pues, estímulo incalculablemente fértil para la cultura europea que arranca de la Italia del siglo XV; pero se la interpretó siempre desde el punto de vista moderno: rara vez se buscó o alcanzó el punto de vista antiguo.

Cuando esta manera de interpretación, fecunda para los modernos sobre todo en recursos de forma, dio sus frutos finales —como las tragedias de Racine y el *Lycidas* de Milton— la rectificación se imponía. Y llegó al cabo, con el segundo gran movimiento de renovación intelectual de los tiempos modernos, el dirigido por Alemania a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. De ese período, que abre una era nueva en filosofía y en arte, y que funda el criterio histórico de nuestros días, data la interpretación crítica de la antigüedad. La designación de *humanidades,* que en el Renacimiento tuvo carácter limitativo, adquiere ahora sentido amplísimo. El *nuevo humanismo* exalta la cultura clásica, no como adorno artístico, sino como base de formación intelectual y moral. Anunciada por laboriosos como Gesner y Reiske, la moderna concepción de las humanidades, la definitiva interpretación crítica de la antigüedad aparece con Winckelmann y Lessing, dos hombres comparables con los antiguos y con los del Renacimiento por la fertilidad de su espíritu, por la universalidad de sus ideas, por la viveza juvenil de sus entusiasmos, en suma, por el sentido de *humanidad* de su acción intelectual. Pero si Winckelmann, por su orientación más puramente estética, es, en el sentir de Walter Pater, el último *renacentista,* Lessing es el primer contemporáneo.

Es uno de los pocos hombres que apenas tienen precursores en su obra. A él, y sólo a él, se debe la creación de la moderna crítica de las letras clásicas: de donde parte además la renovación completa de la crítica literaria en general.

Después de *Laocoonte,* en cuya atmósfera intelectual vivimos todavía, la legión de pensadores e investigadores procede a construir el edificio cuyo plano ofreció el maravilloso opúsculo. Herder, hombre de mirada sintética, esboza el papel histórico de Grecia, *escuela de la humanidad;* Christian Gottlieb Heyne funda la arqueología literaria; Friedrich August Wolf avanza aún más, y establece sobre bases definitivas, creando numerosísima escuela, la erudición clásica de nuestros días, que comienza en el paciente análisis de los textos y llega a su coronamiento con la total interpretación histórica de la obra artística o filosófica, situándola en la sociedad de donde surgió. Goethe suele intervenir en las discusiones críticas, proponiendo problemas o sugiriendo soluciones; y en su obra de creador recurre a menudo a los motivos clásicos, reanimándolos a nueva vida inmortal en las *Elegías romanas,* en la *Ifigenia,* en el *Prometeo,* en la *Pandora,* en la *Aquileida,* en la Helena del *Fausto,* y aun en el vago esbozo sobre la historia de la dulce Nausicaa. El *nuevo humanismo* triunfaba, y, como dice su historiador Sandys, *Homero* fue el héroe vencedor.

La división del trabajo comienza en seguida. Creuzer, con sus construcciones audaces, infunde inusitado interés al estudio de la mitología, y las encarnizadas controversias que engendra su *Simbólica* son prolíficas, sobre todo porque suscitan la aparición del *Aglaophamus* de Lobeck. Niebuhr, con sus trabajos sobre Roma, da el modelo de la posterior literatura histórica. Franz Bopp y Jacob Grimm organizan la ciencia filológica.

En torno a Gottfried Hermann y a August Boeckh se forman dos escuelas de erudición: una atiende a la lengua y al estilo de las obras, otra a la reconstrucción histórica y social. Una y otra, desligadas ya de sus primitivos jefes, crecen y se multiplican hasta nuestros días. La primera, en que sobresale con enérgico relieve la figura magistral de Lachmann, se entrega a la heroica labor de depuración de los textos, nunca conocida del vulgo, enclaustrada y silenciosa, pero a la cual todos, a la postre, somos deudores. La segunda, que se enlaza con la investigación arqueológica, cuyos maravillosos triunfos culminan en las excavaciones de Schliemann, acomete empresas más brillantes, de utilidad más inmediata y de difusión mucho mayor: así las de Otfried Müller, acaso la más exquisita flor del *humanismo* germánico; héroe juvenil consagrado por la muerte prematura, y a cuya obra literaria concedieron los dioses el vigor primaveral y el *candor helénico.*

Otfried Müller es el mejor ejemplo de los dones que ha de poseer el *humanista:* la acendrada erudición no se encoge en la nota escueta y el árido comentario, sino que, iluminada por sus mismos temas luminosos,

se enriquece de ideas sintéticas y de opiniones críticas, y se vuelve útil y amable para todos expresándose en estilo elocuente. El tipo se realiza hoy a maravilla en Ulric von Wilamowitz-Moellendorff, el primero de los helenistas contemporáneos, pensador ingenioso y profundo, escritor ameno y brillante.

Pero este movimiento crítico no se limitó a las literaturas antiguas. Los métodos se aplicaron después a la Edad Media y a la edad moderna y así, en cierto modo, nuevas literaturas se han sumado al vasto cuerpo de las humanidades clásicas.

Lejos de mí negar el alto papel que en la reconstrucción de las humanidades vienen desempeñando, como discípulas y colaboradoras de Alemania, las demás naciones europeas (incluso la Grecia actual) y los Estados Unidos. El devoto de las letras antiguas no olvidará la obra precursora de Holanda y de Inglaterra en el siglo XVIII; recordará siempre los nombres de Angelo Mai y de Boissonade, de Cobet y de Madvig, de Grote y de Jebb; fuera del mundo de la erudición, recibirá singular deleite con la deslumbradora serie de obras en que dieron nueva vida al tema helénico muchos de los más insignes poetas y prosadores del siglo XIX, sobre todo los ingleses; hoy mismo consultará siempre a Weil y a Egger, a los Croiset y a Bréal, a Gilbert Murray y a Miss Harrison, a Mahaffy y a Butcher; pero reconocerá siempre que de Alemania partió el movimiento y en ella se conserva su foco principal. Y todavía a Alemania acudimos, bien que no exclusivamente, en toda materia histórica: si para mitología, a Erwin Rohde; si para la historia de Grecia, a Curtis y Droysen ayer, a Busolt y Belloch hoy; si para la de Roma, a Mommsen y Herzog; si para literatura latina, a Teuffel; si para filosofía antigua, a Zeller y a Windelband; si para literatura medioeval, a Ebert; si para la civilización del Renacimiento, a Burckhardt y a Geiger; si para letras inglesas arcaicas, a Ten Brink; si para literatura italiana, a Gaspary; si para literatura española, a Ferdinand Wolf.

Las letras españolas no fueron las menos favorecidas por este renacimiento alemán; y de Alemania salieron los métodos que renovaron la erudición española, después de dos centurias de labor difícil e incoherente, cuando los introdujo el venerable don Manuel Milá y Fontanals, para que luego los propagaran don Marcelino Menéndez Pelayo y su brillante escuela.

Hecho interesante: si el dominio magistral de la erudición en asuntos españoles corresponde hoy a la misma España, y, muerto el gran maestro, la primacía toca a su mayor discípulo, don Ramón Menéndez Pidal, en cambio, entre las naciones extranjeras, la principal cultivadora de los estudios hispanísticos no es hoy Alemania, sino los Estados Unidos, la enemiga de ayer, hoy la devota admiradora que funda la opulenta Sociedad Hispánica y multiplica las labores de erudición en las Universidades.

De toda esta inmensa labor humanística, que no cede en heroísmo intelectual a ninguna de los tiempos modernos; que tiene sus conquistadores y sus misioneros, sus santos y sus mártires hemos querido ser propagadores aquí. De ella no puede venir para los espíritus sino salud y paz, educación *humana,* estímulo de perfección.

Y la Escuela de Altos Estudios podrá decir más tarde que, en estos tiempos agitados, supo dar ejemplo de concordia y de reposo, porque el esfuerzo que aquí se realiza es todo de desinterés y devoción por la cultura. Y podrá decir también que fue símbolo de este momento singular en la historia de la educación mexicana, en el que, después de largas vacilaciones y discordias, y entre otras y graves intranquilidades, unos cuantos hombres de buena voluntad se han puesto de acuerdo, sacrificando cada cual egoísmos, escrúpulos y recelos, personales o de grupo, para colaborar sinceramente en la necesaria renovación de la cultura nacional, convencidos de que la educación —entendida en el amplio sentido humano que le atribuyó el griego— es la única salvadora de los pueblos.

ASPECTOS DE LA ENSEÑANZA LITERARIA EN LA ESCUELA COMUN *

No sé si deba comenzar, como lo hacen a veces mis colegas, presentando mis excusas, al auditorio de maestros de escuelas elementales que me escuchan, por no ser maestro primario yo mismo. Al aceptar la invitación del decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, he pensado que, si carezco de experiencia personal sobre la enseñanza en las escuelas comunes, si carezco de la experiencia insustituible que se alcanza desde dentro como enseñante, y que difiere en todo de la que se adquiere como alumno en la infancia o como observador en la edad adulta, puedo en cambio ofrecer a mi auditorio la contribución de mi experiencia en el colegio de la Universidad. Con esa experiencia me he atrevido, años atrás, en colaboración con mi amigo don Narciso Binayán, a ofrecer a las escuelas primarias una obra para la enseñanza del castellano; y los resultados obtenidos, gracias a la buena voluntad de los maestros, me autorizan a creer que la atención que he puesto en observar las necesidades y los procedimientos de la escuela primaria no ha ido enteramente descarriada.

* *Cuadernos de Temas para la Escuela Primaria,* 20; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1930. Parte de este trabajo, con el título "Letras y normas" se reprodujo en *La Nación,* Buenos Aires, 18 de enero de 1931. Recogido en *Obra crítica.*

Quien haya de enseñar a estudiantes de los años iniciales en la escuela secundaria, y muy en particular del primer año, es por necesidad juez de los frutos de la escuela elemental: es natural que el éxito del profesor dependa, en gran parte, del éxito previo del maestro. Somos jueces por necesidad, no por presunción, y nuestro juicio no debe tener otro valor que el de una comprobación objetiva: más que nuestra opinión individual sobre el éxito de tal o cual escuela (me sería fácil, por ejemplo, hacer el elogio de la Escuela Primaria anexa a esta Facultad de Humanidades, cuyos alumnos recibimos después en el Colegio Nacional de la Universidad), debe interesar nuestra impresión sobre los resultados de la enseñanza elemental en su conjunto y las observaciones nuestras que puedan contribuir a hacer fáciles y claras las relaciones entre los dos tipos de enseñanza.

Espero que no parezca extraño el tema que he aceptado: *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común.* La literatura no existe como asignatura especial en los estudios primarios, pero tiene gran importancia en la enseñanza de la lectura y de la composición. Buena orientación literaria debería ser, pues, una de las condiciones del maestro. Buena orientación, nada más, pero nada menos: no se puede exigir, dentro de la situación actual del magisterio, extensa cultura, ni menos aún erudición, que estaría fuera de lugar en la escuela primaria; pero no es demasiado pedir buen gusto y discernimiento claro.

Quizás en esa fórmula, *buena orientación,* podríamos compendiar todo el secreto de la enseñanza literaria, tanto en la escuela elemental como en la superior. Quien haya adquirido en las escuelas normales, o en los colegios nacionales, o en los liceos, o por propia cuenta, la buena orientación, estará en aptitud de acertar siempre. Buena orientación es la que nos permite distinguir calidades en las obras literarias, porque desde temprano tuvimos contacto con las cosas mejores. ¡Cuánta importancia tiene que el maestro sepa distinguir entre la genuina y la falsa literatura; entre la que representa un esfuerzo noble para interpretar la vida, acendrando los jugos mejores de la personalidad humana, y la que sólo representa una habilidad para simular sentimientos o ideas, repitiendo fórmulas degeneradas a fuerza de uso y apelando, para hacerse aplaudir, a todas las perezas que se apoyan en la costumbre! Bien se ha dicho que el primero que comparó a una mujer con una rosa fue un hombre de genio y el último que repitió la comparación fue un tonto. Toda literatura genuina tiene sabor de primicia: aun cuando ninguno de los elementos de que se compone resulte estrictamente nuevo, queda la novedad de la manera, del acento, que nos revela cómo el escritor ha sentido de nuevo las emociones que expresa, aunque sean eternas y universales; cómo ha creado de nuevo sus imágenes, aunque surjan de cosas vistas por todos. Por eso, quien haya formado su gusto literario en la lectura de

obras esenciales, de obras que representan creación e iniciación, discernirá fácilmente el artificio de las cosas falsas.

Hay estorbos todavía, en las más de nuestras escuelas secundarias, para la enseñanza útil de la literatura: el tiempo que se dedica a la preceptiva, nombre nuevo, de apariencia inofensiva, detrás del cual se esconde la vieja retórica. ¿Dónde está el mal? Está en que la asignatura es inútil, porque la retórica se basa en el supuesto de que el arte, la creación de la belleza, puede someterse a reglas, reducirse a fórmulas. Y el supuesto es falso.

No sé si entre mis oyentes haya quienes se asombren todavía de que sea un catedrático de literatura quien confiese que el arte literario no puede enseñarse. Como es posible que los haya, voy a explicarme. Toda obra de arte implica una gramática y una retórica. La gramática tiene que aprenderse y puede enseñarse; la retórica no debe enseñarse. La gramática nos da las reglas sobre el uso del material con que hemos de realizar nuestra obra: el material nos la impone. Así, en pintura existen las reglas generales del dibujo, existen reglas elementales sobre el óleo, y sobre el temple, y sobre la acuarela, y sobre la aguada, y sobre el aguafuerte, y sobre la punta seca, y sobre todos los demás procedimientos: tales reglas constituyen la gramática del arte pictórico, y sin ellas no es posible comenzar a pintar. Y ¿quién no sabe que la música es un lenguaje con una gramática compleja? Para la literatura, la gramática del idioma en que se escriba es aprendizaje previo. Todo artista, en arquitectura, o en escultura, o en pintura, o en danza, o en música, o en literatura, ha comenzado por adquirir el medio que ha de servirle para su expresión y desembarazarse de los problemas gramaticales de su arte. Todos, mal que bien, aprenden su gramática. Unos la aprenden solos, como el músico que toca de oído y hasta compone sin conocer la escritura musical; como el poeta campesino que improvisa coplas sin saber leer ni escribir. La enseñanza ajena no tiene otro valor que el de economizar tiempo: toda enseñanza compendia resultados de muchos siglos y los transmite en pocos años, a veces en pocos días. Por eso, el que aprende solo marcha tan lentamente que raras veces llega muy lejos: el músico que compone de oído, nunca pasa de composiciones breves; el poeta que no sabe leer, difícilmente va más allá de las coplas fugaces. Sus obras pueden ser admirables (*l'esprit souffle où il veut*), pero son siempre limitadas. En apariencia, la gramática de la lengua literaria es la que menos se estudia entre todas las técnicas previas al cultivo de las artes; pero no hay que engañarse: si separamos, de la mera teoría gramatical de definiciones y clasificaciones, las reglas sobre el uso, veremos que las reglas se imponen siempre. La teoría gramatical de nuestros textos es el conato imperfecto de la ciencia del lenguaje, que ha sobrevivido en la enseñanza común, tanto primaria como secundaria, en espera de que la desaloje la lingüística: consumación que devotamente debemos

desear para cuanto antes. Pero, al contrario de lo que sucede con las reglas sobre los medios de expresión de las otras artes, las reglas sobre el buen uso de los idiomas se pueden aprender con poca colaboración de la escuela: se aprenden, sobre todo, prestando atención al habla de las personas cultas y leyendo buenos libros. Los escritores que más rebeldes a la gramática se declaran sólo son enemigos de la arcaica nomenclatura y de las rutinarias clasificaciones que todavía circulan en los manuales: el más revolucionario de los escritores, en cualquier época, sólo toca mínima parte de su idioma, parte cuantitativamente insignificante, aunque cualitativamente parezca enorme a los puristas.

La gramática, así entendida, camino previo que atravesamos para llegar hasta la literatura, ha de ser camino expedito para la poesía lo mismo que para la prosa. En efecto, las reglas sobre el verso pertenecen estrictamente a la gramática, y ya las incluyen muchos textos gramaticales, aunque todavía no el de la Academia Española: era uno de tantos errores tradicionales el situarlas dentro de la poética. La versificación forma parte de la fonética o, como dicen nuestros manuales castellanos, de la prosodia. Todavía en inglés se llama exclusivamente prosodia a la versificación, según la tradición grecolatina, en que la prosodia era el estudio de la cantidad de las sílabas, base de la métrica en la antigüedad clásica.

Pero, cuando hemos atravesado el camino gramatical, cuando nos sentimos en posesión del instrumento de nuestro arte, ya sea el idioma hablado, ya sea el lenguaje musical, ya sean los medios materiales de las artes plásticas, todavía no estamos en situación de crear belleza. No basta escribir con corrección la lengua culta para ser buen escritor, ni menos basta conocer y aplicar bien las reglas de la versificación, para ser buen poeta, como no basta saber dibujar correctamente y manejar los colores para ser buen pintor. Donde termina la gramática comienza el arte.

En otro tiempo, donde terminaba la gramática comenzaba la retórica. Y se me dirá: ¿cómo pudo la humanidad equivocarse tanto tiempo? Me apresuro a contestar que la equivocación duró y se extendió mucho menos de lo que pudiera creerse. Limitándonos a Europa vemos que, entre los griegos, el aprendizaje del arte literario era una especie de aprendizaje de gremio y de taller: los poetas aprendían unos de otros; en la escuela sólo se aprendía a conocerlos, a leerlos, especialmente los poemas homéricos. Durante la gran época helénica, se inicia y se extiende la enseñanza de la oratoria —a la cual se dio, precisamente, el nombre de retórica, limitada entonces al arte de persuadir— pero como enseñanza práctica. El tratado más antiguo que conservamos es el de Aristóteles, quien aplica al estudio literario sus dones prodigiosos de observación científica. Pero la oratoria difícilmente florece como arte puro: su origen, entre los griegos, fue forense, y su carácter utilitario persistió hasta el final del mundo antiguo, aunque Lisias y Demóstenes hayan sido grandes artistas del discurso.

Los romanos, pueblo de organizadores y de legisladores, amigos de los sistemas y de las reglas, fueron en literatura el primer pueblo académico de Europa. Como en lugar de desenvolver su literatura autóctona la abandonaron para adoptar las formas de la griega, tuvieron que reglamentar el arte literario para facilitar su adquisición. La retórica y la poética son para ellos asignaturas de escuela. Desde entonces se perpetúan, con alternativas, a lo largo de la Edad Media. Pero esta enseñanza de la retórica y la poética, en los siglos medievales, se hace en latín: se enseña a escribir discursos y poemas latinos, porque el latín es la única lengua culta de la Europa occidental. Entre tanto, nace la literatura de las lenguas vulgares, y nada tiene que ver con la preceptiva de las escuelas. Las *Eddas*, las Sagas, el *Cantar de los Nibelungos*, la *Canción de Rolando*, el *Cantar de Mio Cid*, el romancero español, los poemas religiosos, las narraciones caballerescas, nada deben a la retórica ni a la poética latina. Ni siquiera les debe nada la poesía de los trovadores provenzales, ni la *Divina Comedia*, ni los sonetos de Petrarca, ni los cuentos y novelas de Boccaccio. En el Renacimiento, los humanistas tratan de imponer las reglas de la antigüedad clásica a la cultura moderna, y en parte lo consiguen; pero muchos escritores son rebeldes, y grandes porciones de la literatura de Europa se producen enteramente aparte, cuando no francamente en contra, de las reglamentaciones académicas: la epopeya fantástica de Boyardo y de Ariosto; el teatro de Shakespeare y Marlowe; el de Lope y Calderón; toda la novela, desde el *Lazarillo* y el *Quijote* hasta el *Gulliver* y el *Cándido*... Cuando en las escuelas la preceptiva empieza a trasladarse del latín a las lenguas modernas, justamente le queda poco tiempo de vida: en el siglo XVIII se la suprime o se la transforma. En Inglaterra, durante aquel siglo, dice Jebb, "la función del conferenciante de retórica se transformó en la corrección de temas escritos por los estudiantes, si bien el título del catedrático persistió idéntico mucho tiempo después de que el cargo había perdido su significación primitiva". En las universidades de los Estados Unidos, como supervivencia, se llama todavía profesor o instructor de retórica al que enseña la composición inglesa, cuyo objeto es adiestrar al estudiante en el buen manejo del inglés escrito; en Inglaterra se llama a esta asignatura el "curso de Inglés". Y en la enseñanza francesa tampoco se conserva la preceptiva, a pesar de que el penúltimo año de la escuela secundaria conserva el nombre de *classe de rhétorique:* "Ya no se enseña la retórica —dice Chaignet— en las *clases de retórica* de los liceos de Francia: tanto vale decir que ya no se enseña en ninguna parte". Pero sí: la preceptiva persiste en países de lengua española; en muchos, no en todos. ¿Explicación? Mera reliquia arcaica.

La retórica es un sistema de reglas y el vulgo supone que el arte se hace con reglas, que todo arte implica algún "conjunto de reglas". En realidad, confunden los requisitos de la gramática con los del arte. Y el

error proviene del doble uso que en el latín y en las lenguas románicas se hace de la palabra *arte:* tanto llamamos arte a la creación de belleza, que en esencia es libre, como a cualquier técnica, que en esencia es reglamentación. Los griegos distinguían claramente la *poiesis,* que es la invención estética, y la *tekhné,* que es reglamentación práctica. La regla implica repetición y la creación estética implica invención.

Y se me preguntará: ¿por qué, fuera de toda enseñanza de colegio, se erigen reglas, se constituyen procedimientos que se transmiten, fórmulas de arte que se repiten? Ante todo, por la inevitable tendencia humana a la imitación: no todos los escritores tienen capacidad de inventar, y muchos se acogen a la imitación; repiten, con ligeras variaciones, las primicias de los espíritus originales. Y en épocas primitivas hay otro motivo fundamental, cuyas consecuencias se prolongan hasta épocas de plenitud: las artes nacen de la religión o unidas a la religión; en sus orígenes, muchas formas artísticas son formas rituales. El rito implica la repetición. De ahí, por ejemplo, las formas de la tragedia griega: el rito de Dionisos exigía que el coro permaneciese en el teatro, cerca del altar, desde que entraba; el desarrollo de la obra exigía como suceso central una transformación o cambio, una *peripecia;* todo obedecía a reglas fijas. Cuando las razones rituales desaparecen, quedan las reglas. Y después, por el perdurable motivo de la imitación, las formas de arte tienden a repetirse: así nacen las escuelas literarias; así se propagan las modas. Los dramaturgos ingleses de principios del siglo XVII no tenían ningún deseo de adoptar las reglas que Castelvetro había dictado en nombre de Aristóteles (las tres unidades, por ejemplo); en cambio, vaciaban sus obras en los moldes que Marlowe y Shakespeare acababan de forjar, aunque sobre ellos no había tratados ni reglamentaciones escritas de ninguna especie. Faltando los motivos rituales para la perpetuación de las formas artísticas, la invención y la imitación obran libremente. Es inútil legislar sobre ellas: constantemente se renuevan los géneros y los estilos. Y desde los últimos cien años con más rapidez que antes: cuando las formas literarias se difunden hasta el punto de entrar en los tratados, es seguro que están moribundas y que las generaciones nuevas las abandonarán. Abrase cualquier tratado de preceptiva: ¿qué se encontrará en él? Reglas para escribir obras que, en la mayoría de los casos, nadie quiere escribir ya, formas muertas como la tragedia clásica, cuya acta de defunción se levantó en 1830, como el poema épico, que dejó de componerse en el siglo XVIII, como la égloga, que vio su última luz en el siglo XVII... [1]

[1] José Enrique Rodó, en su artículo "La enseñanza de la literatura" (1909), recogido en su libro *El mirador de Próspero* (Montevideo, 1913), censuraba este peculiar arcaísmo de los tratados. Desgraciadamente, no se atrevió a declarar la inutilidad esencial de la preceptiva.

¿Cómo habremos entonces de enseñar literatura en nuestras escuelas secundarias? Del único modo posible: poniendo al estudiante en contacto con grandes obras. Es así como se procede en Francia y en Inglaterra, en Alemania y en Escandinavia. Es así como procedemos, desde 1925, en el Colegio de nuestra Universidad; me contenta el no ser ajeno a la innovación. En nuestros pueblos de la América española, esta manera de enseñanza demanda gran atención del profesor: hay que acostumbrar al estudiante a leer mucho y hay que comprobar que lee; hay que habituarlo a la lectura de obras difíciles, allanándole la vía con explicaciones y aclaraciones de orden histórico y lingüístico, pero también haciéndole comprender que nada de sólido y de duradero se alcanza sin trabajo.

No hay diferencia de forma entre la enseñanza literaria del colegio nacional y la de las escuelas primarias: una y otra se fundan en la lectura, en el conocimiento directo de buenos autores. En el Colegio de la Universidad, mediante otra innovación nuestra de estos últimos años, la enseñanza literaria comienza desde el primer curso de idioma castellano, con lecturas sistemáticas, unas que debe hacer el alumno en la clase y otras en la casa; en los dos cursos posteriores, las lecturas aumentan progresivamente (en el tercer año deben leerse cuatro libros) hasta llegar a las puertas del primer curso de literatura. Paralelamente, el ejercicio de la composición en clase, corregida después por el profesor, lleva como propósito dar soltura al estudiante en el manejo de su idioma. Concedemos, pues, toda su importancia a la lectura literaria y al trabajo personal de composición, vale decir, a la práctica del lenguaje culto, procurando que con ella penetre la regla viva del buen uso y reduciendo a breves proporciones la teoría gramatical. El enlace con la escuela primaria resulta así muy fácil: la escuela primaria, por su naturaleza y por la edad de sus alumnos, no puede hacer mucha teoría, tiene que apoyarse en la práctica; la escuela secundaria, que va gradualmente iniciando al estudiante en el conocimiento teórico, hasta llevarlo a las grandes síntesis de la matemática, la física, la química y la biología, no debe conceder igual atención a la teoría en cuestiones de lenguaje, porque el problema práctico es siempre apremiante: nunca parece que alcanza el tiempo para que el alumno se oriente en el revuelto mar de la palabra.

Pedimos, pues, a la escuela primaria que inicie con energía la tarea; que acostumbre al niño a trabajar sobre su lenguaje; que despierte en él el amor a la lectura; que comience a dirigir su gusto en el sentido de las cosas genuinas y sobrias.

Temo que en los tiempos actuales no se le dé al niño suficiente sentido del trabajo como deber. La pedagogía romántica ha sido interpretada, sobre todo en nuestros perezosos pueblos hispánicos, como sistema que da al niño hechas todas las cosas: al niño no le queda otro trabajo que el de irse boquiabierto hacia ellas, atraído por el interés que el maestro sepa encender en él. Pero los románticos no quieren recordar que la

extrema facilidad no es siempre ventajosa y que en los años finales de la escuela primaria urge despertar el sentido de la responsabilidad personal, haciendo comprender que la vida está llena de problemas difíciles cuya resolución dependerá exclusivamente de nuestro trabajo y de nuestra capacidad. Entre los niños a quienes enseño en los primeros años del colegio, hay quienes traen el sentido del deber y de la disciplina mental y social gracias a la confluencia feliz de la honesta familia y de la buena escuela: ningún espectáculo vence en grave hermosura a la seriedad del niño que empieza a sentir las responsabilidades del hombre, porque la edad pone delicadeza en su viril decoro. Pero hay niños que llegan hasta nosotros con pocos hábitos serios de trabajo: si cumplen con los requisitos externos de su labor, no ponen interés en ella ni tratan de comprenderla. Hasta parecen enfermos de la atención: sólo aquello que los hiere bruscamente los despierta de su marasmo intelectual. Se han acostumbrado a recibirlo todo hecho: así, cuando se les pide que escriban sobre el primer día de clase o sobre el tiempo lluvioso, transcriben de memoria una composición en que se advierten a cada paso los toques de la maestra de la escuela primaria. Si el tema que les propongo es nuevo, lo declaran "muy difícil"... a reserva de darse cuenta de que es fácil cuando se les hacen dos o tres indicaciones sumarias sobre el modo de tratarlo.

Urge que el niño, al iniciarse en el colegio, traiga siempre hábitos de trabajo; que desee acercarse a las cosas y comprenderlas mediante su propio esfuerzo; que sienta vergüenza de que no sea suyo, enteramente suyo, el trabajo que tome a su cargo. Procurando despertar en mis alumnos el sentido de la responsabilidad, les digo siempre en mis clases: "Aquí aprenderá el que quiera aprender; mi tarea es ayudar, pero yo no puedo enseñar nada a quien no quiera aprender". En los Estados Unidos oí decir al presidente Wilson, que antes que hombre de Estado había sido universitario, como todos saben: "La mente humana posee infinitos recursos para oponerse al conocimiento".

Urge, también, que el niño adquiera el amor a la lectura. Infundir ese amor es tarea que requiere atención y perseverancia. Entre nosotros requiere aún más: requiere sacrificio de tiempo y de actividad, porque el desarrollo de las bibliotecas públicas y de las bibliotecas escolares no permite todavía a los maestros disponer de la variedad de libros que necesitarían para revelar al niño la multitud de cosas interesantes que le brinda la lectura. Creo, naturalmente, que los maestros no harían bien en limitarse a las lecturas del libro que hayan adoptado para la clase; deben, de cuando en cuando, dar a conocer a los alumnos pasajes de obras diversas que sirvan para despertarles la curiosidad. Ofrezco mi propia experiencia: siempre que en los cursos de castellano del colegio utilizo, para leer o para dictar, pasajes interesantes de alguna obra des-

conocida para los alumnos, cuatro o cinco de ellos, al terminar la clase, acuden a la biblioteca para hacerse prestar el libro.

El hábito y el amor a la lectura literaria forman la mejor llave que podemos entregar al niño para abrirle el mundo de la cultura universal. No es que la cultura haya de ser principalmente literaria; lejos de eso: la cultura verdadera requiere la solidez de cimientos y armazón que sólo la ciencia da. Pero el hábito de leer difícilmente se adquiere en libros que no sean de literatura: el niño comienza pidiendo canciones y cuentos orales; de ellos pasa a los libros de cuentos: las obras narrativas constituyen su lectura principal durante muchos años. El maestro puede ir ensanchando el círculo de las lecturas infantiles: los temas científicos irán entrando en él, pero la literatura de imaginación será siempre el centro del interés. Es esencial mantenerlo agrupando a su alrededor la mayor variedad posible de asuntos y hacer que la literatura se convierta para el niño en hábito irreemplazable. Así, en la adolescencia, la familiaridad con los libros —fuera de los manuales de clase— hará que el estudiante se acostumbre a estimarlos como la mejor fuente de información, hará que aprenda a no contentarse con los datos breves e incompletos, cuando no inexactos, de diarios y revistas. Quien haya adquirido la costumbre de las obras literarias —sobre todo si no son exclusivamente novelas— irá, por su propia cuenta, extendiendo y ampliando sus lecturas.

Nadie duda que la lectura del niño debe escogerse bien y, sin embargo, con desoladora frecuencia se escoge mal. La enseñanza literaria de los colegios, de los liceos y de las escuelas normales tiene la obligación de encauzar el gusto de los futuros maestros: debe ponerlos en contacto vivo, ya lo sabemos, con las grandes obras, con la literatura genuina, la que es como planta perfecta, de flor lozana y de fruto sazonado, enseñando a conocer en dónde hay exceso y vicio de hojarasca. Pero además el maestro debe vencer el prejuicio de que la buena lectura resulta siempre difícil para el niño y de que sólo puede dársele la deplorable "literatura infantil", en cuya fabricación —no hay otro modo de llamarla— se ha suprimido todo jugo y todo vigor. Grandes escritores han sabido producir libros que realmente interesan a los niños: ahí están los cuentos de Andersen; ahí están los cuentos de Tolstoy para campesinos; ahí están los cuentos que Charles y Mary Lamb extrajeron de los dramas de Shakespeare. Ahí está el tesoro de las fábulas que heredamos de la India, de Grecia, de la Europa medieval. Nuestras civilizaciones indígenas de América nos ofrecen mitos llenos de color y sabor. Me complazco en reconocer que el magisterio de La Plata sabe poner al niño en contacto con obras admirables, como *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez y *Los pueblos* de Azorín, como los *Motivos de Proteo* de Rodó, los *Recuerdos de provincia* de Sarmiento y los *Juvenilia* de Cané. Convendría que en la Argentina se difundieran las *Fábulas y verdades* de Rafael Pombo y *La Edad de Oro,* la incomparable revista que José Martí redactó para los

niños durante unos cuantos meses. Y recomiendo a los maestros, muy especialmente, la conferencia que en estas mismas sesiones de la Facultad de Humanidades pronunció, hace dos años, mi estimado colega Arturo Marasso sobre *La lectura en la escuela primaria.*

Y por último la composición: también en ella es indispensable alejar al niño de la hojarasca y acercarlo a la claridad y a la sencillez; enseñarle, no a imitar la literatura florida a que pudieran tener afición los adultos, sino a expresarse con sobriedad sobre cosas que le sean bien conocidas. Naturalmente, al niño de imaginación vivaz no debemos cortarle el vuelo; si espontáneamente su expresión busca la imagen, no debe impedírsele. Pero a todos hay que enseñarles precisión. Antes que galas de estilo, debemos enseñarles a observar, a dominar las cosas concretas, los hechos reales; el buen poeta, el gran escritor, sólo llegan a la creación de imágenes complejas, de esas que abren perspectivas nuevas al espíritu del lector, gracias al conocimiento agudo de la realidad.

En nuestro *Libro del idioma,* mi compañero Binayán y yo hemos ofrecido observaciones que quiero recordar:

> Es cosa frecuente en la escuela señalar como temas de composición asuntos difíciles para los alumnos, sea por la rudimentaria aptitud de observación que éstos tienen, sea porque el tema carezca de la precisión que la mente del niño exige como condición en lo que ha de aprender... Temas como "el cisne" o "el amanecer", que la mayoría de los niños no ha podido observar atentamente, conducen a una simulación de saber o de sentir en que ciertamente no incurre el buen escritor, para cuya inteligencia desarrollada o para cuya sensibilidad educada pueden ser esos temas fuentes de reales sugestiones poéticas. Las palabras que el poeta emplea para cantar al cisne o a la mañana corresponden a reales sentimientos que en ellos despiertan esos asuntos. El niño, al escribir sobre ellos, repetirá lugares comunes, frases que haya escuchado en su casa o en la escuela... Con ser bastante graves las consecuencias que de esto se derivan para la buena o mala redacción, son más graves aún las deplorables consecuencias que tiene para la educación del carácter. Note el maestro que tales errores vendrán a constituir un curso de insinceridad...
>
> Es muy útil que el maestro haga escribir en el pizarrón uno de los trabajos de los alumnos y lo haga analizar buscando ante todo la idea esencial y luego las accesorias o explicativas, señalando cuáles de ellas, y por qué, no debió incluir el alumno, señalando cuáles son las ideas superfluas, y aun cuáles son parásitas.
>
> El maestro debe insistir con ahínco en la crítica negativa, verdadera campaña de estilo contra todas estas inclusiones indebidas. En esta campaña debe poner toda la valentía necesaria para combatir contra los múltiples efectos que los diarios de las localidades, los manifiestos políticos y la redacción de los anuncios de casas comerciales pueden ejercer en los alumnos y en quienes los rodean.
>
> Los maestros deben cuidar de no ser ellos mismos los modelos de falta de concisión que los niños imiten... Los alumnos no deben imitar la literatura de los maestros; los maestros no deben hacer composiciones modelos en que se inspiren los alumnos. Los maestros han terminado un proceso de desenvolvimiento mental que los alumnos deben cumplir tan gradualmente como lo cumplieron ellos. Los alumnos deben comenzar escribiendo en la forma simple que corresponde a la simplicidad de sus conocimientos y sentimientos. Después vendrá el desarrollo espiritual,

y con él el desarrollo del estilo. Entonces "la mañana" y "el cisne" podrán ser motivos de efusiones líricas que se expresarán en forma literaria. Hasta que ese momento no llegue, la descripción del banco en que el alumno se sienta será un tema de valor educativo mucho mayor que el de aquéllos.

Sintetizando, pues, diré para terminar que la literatura, desempeñando función tan importante como la que desempeña en la escuela primaria, es elemento de que el maestro debe sacar todo el partido posible: por una parte, orientando el gusto del alumno hacia las obras mejores del espíritu humano; por otra parte, enseñándole el manejo exacto de su idioma, educándole el don de expresarse; por otra parte, en fin, formando en él la costumbre de la buena lectura, que es uno de los principales caminos para mantenerse en contacto viviente con la cultura universal.

LA COLECCION LATINOAMERICANA *

Es reciente, en las grandes bibliotecas del mundo, la formación de colecciones nutridas de libros latinoamericanos. Hay bibliotecas célebres, como la del Museo Británico y la Nacional de Francia, donde la colección latinoamericana es vasta, pero sólo porque ha crecido espontáneamente, porque los libros de todas partes se abren camino, tarde o temprano, hacia Londres y París.

En los Estados Unidos sí existen muchas colecciones latinoamericanas cuya formación no se debe al acaso, al simple acarreo de las corrientes internacionales de papel impreso, sino a propósito deliberado y a esfuerzo sistemático. Ante todas, la colección de la Biblioteca del Congreso, en Washington: en este momento, según creo, la más completa colección que existe de impresos de la América Latina y relativos a ella —libros, folletos, periódicos, mapas, grabados. En Washington, además, existe la Biblioteca Colón, de la Unión Panamericana, en progreso constante, y debe recordarse la de la Universidad Católica de América, cuyo núcleo principal está constituido por los libros que pertenecieron al historiador brasileño Manoel de Oliveira Lima.

Pero en muchos aspectos compite con la colección del Congreso la de la Universidad de Harvard, en Cambridge: allí se ha organizado el Consejo de Estudios Hispanoamericanos, que publica una serie de bibliografías, divididas por países, de la literatura en nuestra América.

En Nueva York, son muy importantes las colecciones de la gran Biblioteca Pública, de la Universidad de Columbia (que mucho debe al empeño de los profesores Onís y Shepherd) y de la Sociedad Hispánica

* En *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata, Argentina, Nº 4, 1934.

de América, que a sus incomparables tesoros en libros españoles y portugueses va sumando más y más libros de nuestra América.

Y todavía hay que tomar en cuenta las de la Universidad de Duke, en Durham, de la Carolina del Norte, donde se publica la *Hispanic-American Historical Review;* la de la Universidad de Texas, en Austin, enriquecida con la adquisición de los veinticinco mil títulos que constituían la biblioteca particular del historiador mexicano Genaro García (quince mil volúmenes, diez mil folletos y manuscritos); la de la Universidad de California, en Berkeley, en dos secciones, una de las cuales, la Biblioteca Bancroft, perteneció al historiador del Sudoeste de los Estados Unidos: de ambas secciones se han publicado excelentes catálogos. No sé si haya otras colecciones, en los Estados Unidos, que compitan con esas: sé que por lo menos en la Universidad de Stanford, en Palo Alto, de California, está bien representada la literatura hispanoamericana y que se ha logrado reunir la mayor parte de cuanto en la América Latina se escribió con relación a la Gran Guerra, como parte de la Biblioteca Hoover; que en la Universidad de Tulane, en Luisiana, existe el "Department of Middle American Research", que estudia a México, la América Central y no sé si las Antillas, con el correspondiente equipo bibliográfico; y que la mayor parte de las Universidades del país —Yale, Chicago, Minnesota, por ejemplo— dedican atención a sus colecciones latinoamericanas, especialmente desde 1914, cuando la Guerra hizo concebir esperanzas de mayor unificación del Nuevo Mundo y el estudio del español y de todas las cosas relativas a la América española creció "by leaps and bounds".

Comparadas con las bibliotecas norteamericanas, las europeas resultan, por lo general, pobres en libros nuestros. En España se ha organizado la Biblioteca "América", adscrita a la Universidad de Santiago de Compostela: esfuerzo muy digno de ayuda. Si no me equivoco, empiezan a formarse buenas colecciones en universidades que estudian especialmente cuestiones de América, como las de Sevilla y Valladolid. Y por razones de crecimiento espontáneo, de aluvión, poseen buen número de impresos latinoamericanos, en Madrid, la Biblioteca Nacional, las del Ateneo, la Academia Española y la Academia de la Historia, y, en Santander, la Biblioteca "Menéndez y Pelayo". No hablo de los manuscritos y documentos: para nuestra época colonial, naturalmente, no hay depósito comparable al Archivo de Indias; pero, además, en multitud de archivos, bibliotecas y museos hay manuscritos de América o sobre América.

En Europa, fuera de España, sólo tengo noticias de que existan colecciones especiales en los Institutos Iberoamericanos de Berlín y de Hamburgo (la del berlinés tiene como base la biblioteca Quesada) y en la Bibliothèque Américaine adscrita a la Universidad de París.

En la América Latina, ocupa el primer lugar la colección de la Biblioteca Nacional de Chile, donde se hallan incorporadas las que fueron de Diego Barros Arana y José Toribio Medina. En México, José Vasconce-

los, como Secretario de Educación Pública, fundó en 1923 una biblioteca latinoamericana, en cuya formación me tocó intervenir; no sé si conserva existencia independiente o si se ha incorporado en la propia de la Secretaría de Educación o en la Nacional, que ya poseía grandes riquezas. La Universidad de Puerto Rico comenzó a reunir una buena colección y publicó durante año y medio la *Revista de Estudios Hispánicos* (1928-1929), cuya bibliografía de cuestiones latinoamericanas competía en calidad con la bibliografía española de la *Revista de Filología*, de Madrid: la crisis económica obligó a suspenderla. En los demás países, cabe pensar que la importancia de la colección latinoamericana estará en relación con la importancia de la biblioteca; pero no sé que en ninguno se hayan hecho esfuerzos especiales para enriquecerla.

En la Argentina, los libros latinoamericanos constituyen especialidad del Museo Mitre, porque el estudio de problemas de toda América fue una de las actividades principales del gran historiador y humanista. En las demás —en la Nacional, por ejemplo— la abundancia de materiales se debe a que Buenos Aires es una de las ciudades adonde llegan, de un modo u otro, la mayor parte de los impresos de nuestra América. Como excepción, hay que recordar la biblioteca del Congreso, donde se custodia la que fue de Juan María Gutiérrez, el hombre que supo cuanto en su tiempo podía saberse de letras hispanoamericanas.

Bien hace la Universidad de La Plata al proponerse convertir la colección latinoamericana de su Biblioteca Pública en la más importante de la Argentina. Es ya, en este momento, una de las mejores, tanto en obras literarias y científicas como en publicaciones oficiales. Hay en ella ejemplares raros, no de los siglos coloniales, pero sí del XIX. Si los libros coloniales gozan de la estimación máxima de los bibliófilos, los de nuestro siglo XIX resultan igualmente raros. Unas veces, nuestros libros se imprimían en Europa y circulaban a través de casas editoriales conocidas: las de París —Rosa, Bouret, Donnamette, Garnier, Roger y Chernoviz, Hachette— fueron las más inteligentes y eficaces. De lejos, las imitaron editores de Leipzig (Brockhaus), de Nueva York (Appleton), de Barcelona. Londres, que a comienzos del siglo competía con París, abandonó el esfuerzo. Madrid nunca supo la mina que desdeñaba. Pero otras veces nuestros libros se imprimían en nuestras propias ciudades: ninguna de ellas poseyó grandes casas editoriales, excepto la México de 1840 a 1880, que llegó a grandes hazañas de imprenta, como el admirable diccionario enciclopédico de 1853 a 1856, en diez volúmenes, y la Biblia comentada de Vencé (aquel esplendor se desvaneció, bajo Porfirio Díaz, con las leyes protectoras del papel, que mataron el libro mexicano); hubo casas editoriales modestas, o simples conatos de casas editoriales —fuera

de Buenos Aires, que ahora dejo aparte— en Río de Janeiro, en Bogotá, en Caracas, en Curazao, en Santiago de Chile. Cuando las casas editoriales no los tomaban a su cargo, la impresión de nuestros libros se hacía a costas de particulares, la edición era corta y la distribución imperfecta (el estado de cosas persiste aún en toda nuestra América, incluyendo a Buenos Aires): la conservación ha resultado escasísima, porque en muy pocos países había ya bibliotecas bien cuidadas. De muchas de esas obras existen hoy menos ejemplares que del *Quijote* de 1605 o del Folio de Shakespeare. Hay revistas cuya desaparición es total: por ejemplo, *El Estudio*, órgano de la Sociedad de Amigos del País, en Santo Domingo, de 1877 a 1881; la revista de la Academia de Medicina, de Buenos Aires, en 1823. Y ¿cuántas colecciones completas habrá de la *Revista Azul*, de Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo, en México, o de *Cosmópolis*, en Caracas?

De estas obras raras, afortunadamente, hay una pequeña pero estimable colección en la Universidad de La Plata, procedente de los fondos primitivos que constituyeron la biblioteca: las de Francisco de Paula Moreno, Antonio Zinny, Nicolás Avellaneda. No hay que olvidar las donaciones de Barros Arana. Son posteriores los curiosos ejemplares, donados por el antiguo director Carlos Vega Belgrano, con dedicatorias de autores: obras, por ejemplo, de José Enrique Rodó.

En los últimos años, la colección latinoamericana se ha enriquecido rápidamente, gracias al empeño de la autoridad universitaria y de la dirección de la biblioteca. La relación, bien atendida, con gobiernos e instituciones, produce una corriente continua de impresos. La Universidad de Chile, la Biblioteca Nacional de Montevideo, la Secretaría de Relaciones Exteriores de Colombia, las Secretarías de Educación Pública y de Relaciones Exteriores de México, la Academia de Arte y Letras de Cuba, figuran entre las fuentes más generosas.

Cuando vengan mejores tiempos, y la biblioteca disponga ampliamente de los recursos a que tiene derecho, la colección deberá completarse metódicamente, por medio de adquisiciones bien estudiadas, con auxilio de los repertorios bibliográficos esenciales: Medina, C. K. Jones, Vindel, Palau, Barros Arana, Keniston, Sánchez Alonso, Beristáin, García Icazbalceta, Andrade, Nicolás León, C. M. Trelles, Pedreira, M. S. Sánchez, Leavitt, Silva Castro, Dardo Estrada, René Moreno, la colección mexicana de Genaro Estrada, la del Harvard Council of Hispano-American Studies... It is a consummation devoutly to be wished.

LA FILOSOFIA EN LA AMERICA ESPAÑOLA *

EL MOVIMIENTO filosófico de la América española raras veces ha sido estudiado en su conjunto. El único trabajo que conocemos en este sentido, es el sucinto, pero bastante completo, que presentó el distinguido escritor peruano Francisco García Calderón, en francés, al Congreso de Filosofía de Heidelberg en 1908. Este trabajo se publicó primero en una de las principales revistas filosóficas de Francia, y luego, en castellano, con adiciones, en el libro *Profesores de idealismo.* En otro libro suyo posterior: *Las democracias latinas de América,* que se publicó en francés y se ha traducido ya al inglés, García Calderón habla sintéticamente del movimiento filosófico en nuestros países.

En México se han escrito dos libros, incompletos y desordenados, sobre la historia de los estudios filosóficos en el país. Uno es obra del Obispo Valverde Téllez; otro, del doctor Agustín Rivera. Contienen buenos datos sobre la filosofía en la época colonial, tanto sobre los españoles que la cultivaron en las primeras cátedras universitarias (entre ellos Fray Alfonso de la Veracruz, el amigo de Fray Luis de León) como sobre los mexicanos que más tarde se distinguieron, especialmente, en el siglo XVIII, el P. Gamarra, a quien parece no faltaron originalidad ni espíritu moderno, pues él introdujo a Descartes y a Locke en México.

Pero si algún libro demuestra la importancia que en México tienen los estudios de filosofía, es, sin duda, el que acaba de publicar el joven y cultísimo pensador Antonio Caso (*Problemas filosóficos.* Ediciones Porrúa, México, 1915). Basta abrir el libro para darse cuenta que hay, detrás de él, toda una tradición y un ambiente de estudios filosóficos. Es más: todo lector avezado a los problemas que allí se discuten advertirá que el espíritu de renovación de que está lleno el libro, responde a la necesidad y al deseo de abrir nuevos horizontes en círculos intelectuales donde existen direcciones filosóficas arraigadas. Efectivamente: en las clases cultas de México se descubren orientaciones filosóficas bien claras y diversas. Dos, hasta ahora, se dividían el campo: la orientación religiosa, de abolengo escolástico, y la orientación positivista, inspirada en Comte, Spencer y John Stuart Mill, y dueña de las escuelas públicas desde 1867, cuando, al fundar D. Gabino Barreda la Escuela Preparatoria, la organizó de acuerdo con la clasificación de las ciencias de Augusto Comte.

Antonio Caso representa una tercera, y más moderna orientación: la que responde a las nuevas tendencias dominantes en Europa y en los Estados Unidos y representadas por Bergson, Boutroux, William James, Rudolf Eucken, Benedetto Croce, y la mayoría de los pensadores *centrales* del siglo XX. Esta nueva orientación es la que sigue la juventud mexicana,

* Publicado en *Las Novedades,* de Nueva York, 2 de diciembre de 1915. Seguimos la versión corregida publicada por Alfredo Roggiano: *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos,* México, 1961.

y ha penetrado en las escuelas oficiales, las de la Capital por lo menos. No sólo existen cursos de filosofía en la Escuela de Altos Estudios (de la cual ha sido Caso director), sino que, contra la tradición de Barreda, han reaparecido en la Escuela Preparatoria, donde sólo se estudiaban dos ramas de la disciplina fundamental: la lógica y la ética. En la Escuela de Jurisprudencia, además, las ideas nuevas han penetrado a través de los cursos de Sociología y de Filosofía del Derecho.

Este movimiento comienza en 1906. "Numeroso grupo de estudiantes y escritores jóvenes se congregaba en torno a [la] novísima publicación (la revista *Savia Moderna,* fundada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón); la cual, desorganizada y llena de errores, representaba, sin embargo, la tendencia de la generación nueva a diferenciarse francamente de su antecesora, a pesar del gran poder y del gran prestigio intelectual de ésta. Inconscientemente, se iba en busca de otros ideales, se abandonaban las normas anteriores: del siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los siglos de oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a reemplazar al espíritu de 1830 y 1867. Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban ya las ideas de Comte y de Spencer. Poco después comenzó a hablarse de pragmatismo...

"En 1907, la juventud se presentó organizada en las sesiones públicas de la Sociedad de Conferencias. Ya había disciplina, crítica, método. El año fue decisivo: durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud. De entonces data ese movimiento que, creciendo poco a poco, infiltrándose aquí y allá, en las cátedras, en los discursos, en los periódicos, en los libros, se hizo claro y pleno en 1910 con las *Conferencias del Ateneo* (sobre todo en la final, la de José Vasconcelos sobre "Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas"), y con el discurso universitario de don Justo Sierra, quien ya desde 1908, en su magistral oración sobre Barreda, se había revelado sabedor de todas las inquietudes metafísicas de la hora. Este movimiento, cuya representación ha asumido ante el público Antonio Caso, tiende a la restauración de la filosofía, de su libertad y de sus derechos. La consumación acaba de alcanzarse (1913) con la entrada de la enseñanza filosófica en el *curriculum* de la Escuela Preparatoria..." [1]

Ya antes, en 1909, Caso había dado una serie de conferencias sobre el positivismo. Entre los muros de la Preparatoria, la vieja escuela positivista, volvió a oírse la voz de la filosofía, que reclamaba sus derechos inalienables. Luego dio, en 1912, el primer *curso libre,* sin costo para la nación, de la Escuela de Altos Estudios, y tuvo éxito extraordinario: la concurrencia fue numerosísima, y el disertador hizo exposiciones admi-

[1] Pedro Henríquez Ureña, "La cultura de las humanidades"; discurso pronunciado en la inauguración de las clases del año de 1914, en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México.

rables sobre la filosofía griega. Su palabra alcanzó a veces la magistral elocuencia de Hostos. La libre investigación filosófica, la discusión de los problemas metafísicos, hizo entrada de victoria en la Universidad.

Ahora da Caso a luz su primer libro (anteriormente había publicado solamente conferencias, en forma de folleto). Contiene ocho estudios ligados entre sí por la unidad de tendencia. El primero, "Perennidad del pensamiento religioso y especulativo", define el campo de la ciencia como investigación limitada a las leyes de los fenómenos, sin penetrar a la esencia que se esconde detrás de ellos; esta esencia es el tema propio de la filosofía. Las modernas corrientes de pensamiento tienden a declarar que no es la razón, no la inteligencia raciocinante, la que llega al fondo de los problemas esenciales del universo; sino que la intuición espiritual es la que se acerca a iluminarlos. La intuición, pues, es la que nos da las grandes tesis metafísicas; y en la intuición se apoyan también las tendencias religiosas. En el contenido de la conciencia creyente —afirma Caso—, existe la infalible noción de una dependencia inevitable que une al hombre al bien y a la inmortalidad, como lo han visto Schleiermacher y Tolstoi. Pero ni el espíritu religioso, concebido así, ni la especulación metafísica, pueden negar las conquistas de la ciencia. Es más: nuestra época, en vez de contraponer la metafísica y la ciencia, las relaciona como partes que completan el estudio del universo. La metafísica (palabra que ha recobrado su alta dignidad como nombre de la disciplina filosófica principal) tiene que tomar en cuenta todo paso que dé la ciencia; y la ciencia vive y progresa sostenida por el concepto general, o sea metafísico, del mundo. Detrás de toda investigación científica moderna, apenas se profundice, aparece la creencia filosófica de los sabios, por ejemplo: la hipótesis de la unidad de la sustancia, de la identidad de materia y energía, que se halla detrás de toda la física contemporánea.

Muy útiles, por su exactitud, las "Definiciones" y la "Clasificación de los problemas filosóficos". No lo es menos, por su precisión sintética, la "Breve historia del problema del conocimiento", en que señala los antecedentes de la crítica epistemológica en Grecia, desde Pitágoras y Sócrates, admirablemente llamado "el mayor de los críticos en la historia del pensamiento filosófico"; el verdadero papel de Descartes, iniciador de la actitud moderna ante el problema (inventor de él, según Schopenhauer); la evolución que va del cartesianismo hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant, "monumento máximo de la literatura epistomológica" y, finalmente, los nuevos rumbos abiertos por la contemporánea filosofía de la intuición.

Magistral es el extenso trabajo sobre "El problema filosófico del método", en donde Caso propone las más originales ideas que contiene el libro. Según Caso, en toda investigación filosófica deben colaborar, de hoy, más, la intuición y la inteligencia razonadora; la primera, para acer-

carse a las verdades esenciales; la segunda, para sistematizar las adquisiciones de la intuición.

Después del interesante estudio sobre "El sentido de la historia" (donde compara el historiador, que observa a la humanidad en la variada sucesión de los hechos individuales, con el filósofo, atento siempre a las verdades generales) y del bosquejo sobre "El nuevo humanismo" o sea el sentido de las relaciones entre el hombre y todo problema del universo, Caso cierra el libro con el hermoso artículo intitulado "Aurora". Con éste, su obra de pensador, de hombre de reflexión, queda unida a las grandes inquietudes de la humanidad en este momento trágico. El mundo se había acostumbrado a una paz timorata, sin audacias ni generosidades, dominada por la preocupación económica. "Tolstoi, Ibsen, Nietzsche fueron los profetas del nuevo siglo, a la vez artistas y videntes, como los santos del Antiguo Testamento; pero, entre sus voces elocuentes y el porvenir que se prepara con el dolor de nuestros desfallecimientos y la energía de nuestros entusiasmos, está la magna catástrofe, la actual guerra europea, término inesperadamente romántico y trágico de la codicia de un siglo industrial y pacífico... Ya William James hablaba de hallar un *equivalente moral de la guerra,* algo que, en el seno de las civilizaciones pacíficas, prohijara virtudes viriles y apartara a los hombres de la molicie y la indolencia anexas al industrialismo. El remedio de James no ha podido aplicarse; no ha habido tiempo de aplicarlo. La guerra, no su equivalente, ha venido a purificar el mundo europeo. *Un hombre nuevo,* como dice Eucken, y una nueva civilización, consagrados a los intereses espirituales teóricos y prácticos de la humanidad, habrán de surgir y elaborarse cuando la catástrofe haya causado todos los gravísimos males que de fijo causará, precursores del gran bien inestimable de que disfrutan nuestros hijos".

*FILOSOFIA Y ORIGINALIDAD **

El estudio de Aníbal Sánchez Reulet, *Panorama de las ideas filosóficas en Hispanoamérica,* resume rápida y hábilmente cuatro siglos de nuestra vida espiritual. Antecedentes no faltan: el jugoso informe que Francisco García Calderón presentó en 1908 al Congreso de Filosofía reunido en Heidelberg, *Les courants philosophiques dans l'Amérique latine,* y sus observaciones sintéticas en *Les démocraties latines de l'Amérique* (1912); el breve trabajo del guatemalteco Salomón Carrillo Ramírez, *La evolución filosófica en la América hispana* (1934). Estudios parciales hay más: de 1839 data el de José Zacarías González del Valle, *De la filosofía en La Habana;* de 1862, el libro de José Manuel Mestre con igual título. En México, dos libros extensos, el de Agustín Rivera, *La filosofía en la*

* En *Sur,* Buenos Aires, septiembre de 1936, Nº 24.

Nueva España (1885) —descosidas notas sobre la época colonial— y el del obispo Emeterio Valverde Téllez, *Apuntaciones históricas sobre la filosofía en México* (1896). Sobre el Perú, páginas de García Calderón en su obra *Le Pérou contemporain* (1907); hay otras, según creo, de Víctor Andrés Belaúnde. En el Plata, la voluminosa obra de Ingenieros, *La evolución de las ideas argentinas* (1918-1920); con tema circunscrito, el estudio de Juan Chiabra, *La enseñanza de la filosofía en la época colonial* (1911), y el breve libro de Alberini, *Die deutsche Philosophie in Argentinien* (1930); y su artículo *Contemporary philosophic tendencies in South America, with special reference to Argentina,* publicado en la revista *The Monist,* de Chicago (1927); en perspectiva, el libro de conjunto de Alejandro Korn: sirven como anticipos sus ensayos *Las influencias filosóficas en la evolución nacional* (1912) y *Filosofía argentina* (1927).

Muy bien escrito, el trabajo de Aníbal Sánchez está dentro de la corriente de la buena prosa filosófica que en la Argentina ha sucedido a la de los tiempos positivistas: Korn, Alberini, Romero, Fatone, dan ejemplos de esta nueva prosa, de expresión incisiva a la vez que pulcra. Y el panorama está muy bien dibujado: traza claramente las líneas de influencia de la filosofía europea en América; se apoya en firme conocimiento de la historia intelectual de Europa y particularmente —saber menos común— de España.

La mejor parte del trabajo es la que pinta, con aliento dramático, la vida del pensamiento español desde el siglo XVI hasta el XVIII: en realidad Sánchez Reulet trata de España más que de América al hablar de nuestra época colonial. Y es cierto que América resulta, entonces, inseparable de su metrópoli [1]. Pero ¿no convendría investigar en qué se separa o en qué comienza a separarse? En las artes plásticas se conoce bien ya la originalidad de América en sus tiempos coloniales, el reflujo que sobre España hizo su extraordinaria arquitectura. En literatura se ha comenzado a estudiar el acento original de América: en el Inca Garcilaso (Riva Agüero), en Ruiz de Alarcón, en Bernardo de Valbuena, en Sor Juana Inés de la Cruz. En la música y la danza, a lo menos en sus formas populares, se sabe que América adopta las formas españolas y las devuelve a Europa, transformadas, desde fines del siglo XVI: una de ellas se convertirá en forma clásica, la chacona.

No digo, no creo, que en el pensamiento filosófico haya tantas divergencias, ni menos tantas originalidades. Pero sí digo, sí creo, que lo interesante para estudiar no es la semejanza: es la divergencia. Si comen-

[1] Breve rectificación: en el siglo XVI, no es Bogotá la ciudad de América que comparte con México y Lima la primacía de la cultura: es Santo Domingo, "la Atenas del Nuevo Mundo", con sus dos universidades, una de 1538 y otra de 1540. Su prestigio duró en todos los países del Mar Caribe hasta principios del siglo XIX. Trato el tema en mi libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo,* de inmediata aparición.

zamos declarando que en nuestra América no existen ideas originales ¿podemos esperar que al lector europeo le interese nuestro panorama de luces reflejas?

En la época independiente, nuestra filosofía, pobre y todo, no se reduce a simple reflejo de Europa. Ideas filosóficas originales... ¿Son necesariamente sistemas vastos, como la *Etica* o las *Críticas?* ¿O invenciones sutiles, como las aporías o las mónadas? ¿No basta el acento personal, la actitud nueva? No falta, no ha faltado, originalidad en nuestra América. La tenemos a veces con exceso: casos como el dosamantismo, ahora recordado sólo en el ingenioso pero cortés comentario de Valera, se repiten todavía.

En nuestra América el pensador no ha sido especialista enclaustrado, sino hombre del ágora, como los filósofos griegos, compelido a crearse doctrinas en cuyo rigor debe vivir, pelear y morir: su pensamiento va urdido con la trama de su existencia. De la estirpe de Sócrates, la estirpe apostólica, son José de la Luz Caballero, Eugenio María Hostos. De la estirpe de Aristóteles, la estirpe enciclopédica, es Andrés Bello. El maestro ha sido en América honda realidad moral y alta función social. Por eso hay fuerza de vida y acento personal en las obras de nuestros pensadores. Recorriendo con sentido vital el panorama de nuestro pensamiento, se descubren notas singulares: en Bello, a cuya *Filosofía del entendimiento* dedica páginas magistrales Menéndez Pelayo —admirable crítico de filosofía como de literatura— señalando su "verdadera originalidad" y su libre adaptación, con divergencias constantes, de doctrinas inglesas y escocesas; en Hostos, a la verdad no muy gran lector de los pensadores positivistas, de quienes aceptó la fe en las ciencias de la naturaleza y la esperanza de una ciencia de la sociedad, subordinándolas a su romántica interpretación ética del universo, especialmente en su *Moral social* y en sus dos grandes discursos para investiduras de maestros y de maestras; en los agudos aforismos de Luz; en las escépticas reflexiones de Varona; en la *ética del devenir,* de Rodó, a quien sólo el superficial hallará superficial; en la *lógica viva,* de Vaz Ferreira; en la *libertad creadora,* de Korn; en la teoría del acto desinteresado, de Vasconcelos; en la doctrina de la existencia como economía, como desinterés y como caridad, de Antonio Caso. No son ellos simples comentadores eruditos: son pensadores activos, a quienes las urgencias del ambiente no dejan desarrollar todas las consecuencias intelectuales de sus doctrinas, pero que las viven dramáticamente.

¿De dónde, entonces, la actitud humilde que nos hace presentarnos encogidos ante Europa, mendigando su atención —contradictoriamente— hacia cosas que declaramos no la merecen, ya que las pintamos como débiles reflejos? Hablando de nuestra literatura ante europeos, hasta hace poco, les presentábamos a Rubén Darío como discípulo, no ya de Baudelaire o de Verlaine, sino de Samain o de Rodenbach, poetas inferiores al

nuestro. Preocupación de inferioridad, desde luego. Pero hay más: el desarrollo político y económico de la América española no alcanza todavía a darle importancia ante el mundo, importancia que incite a investigar cuál es el pensamiento que mueve este hormiguero en marcha. Así, nuestro pensamiento no refluye sobre el pensamiento del mundo: cuando se recoge en sí, se siente cuerpo sin sombra, voz sin eco, aislado en el confín extremo, la última Thule de la civilización occidental. De esta angustia solitaria sólo saldremos mediante el esfuerzo total que levante a estos pueblos a la altura de sus esperanzas y de sus promesas.

El trabajo de Aníbal Sánchez —magnífica exposición de las corrientes que la influencia filosófica de Europa provoca en nuestra América— revela que él podría emprender el estudio de todo lo que hay de realmente nuevo y personal en nuestros pensadores. Su percepción aguda, su don de presentar las ideas en acción, su extensa cultura, sus virtudes de expresión, lo señalan para la tarea.

SECCION II

INFLUENCIA DEL DESCUBRIMIENTO EN LA LITERATURA *

EL PRIMER ESCRITO publicado sobre el descubrimiento de América es la carta de Colón al regreso de su viaje. Apareció en castellano en 1493; inmediatamente la tradujo al latín el catalán Leandro de Cosco y tuvo ocho ediciones hechas en distintas ciudades europeas, en el mismo año, en el cual salió a luz además la paráfrasis de Giuliano Dati en verso italiano. La carta de Colón contiene dos nociones que habían de persistir a través de los siglos: América como la tierra de la abundancia; el indio como "buen salvaje". Las ideas y las descripciones de Colón, que en parte son fruto de sus observaciones y en parte reminiscencias de fantasías geográficas, antropológicas y zoológicas de la Antigüedad y de la Edad Media, ejercerán gran influencia y se ampliarán en libros que en seguida se escriben sobre el Descubrimiento, como la parte referente a él en la *Historia de los Reyes Católicos* del P. Andrés Bernáldez, y especialmente en las Décadas *De Orbe Novo*, escritas en latín por el italiano Pedro Mártir de Anghiera. En Pedro Mártir adquiere gran desarrollo la noción del buen salvaje: los pacíficos taínos de las Antillas, según él, demuestran la realidad de la Edad de Oro, aquella santa edad en que todas las cosas eran comunes, como dice Don Quijote.

Américo Vespucci repite los temas de Colón; además, describe las costumbres de los antropófagos, que forman contraste con el "buen salvaje" de las Antillas. Los taínos habían dado noticia de los caníbales o

* Esta comunicación presentada en el Coloquio intelectual organizado por la Institución Cultural Española de Buenos Aires, es una breve síntesis de la primera conferencia del curso que di en la Universidad de Harvard en 1940-41 y que dicha Universidad publicará el año entrante. [*Sur*, Buenos Aires, noviembre de 1942, N.° 98].

caribes a Colón; él en persona los vio en su segundo viaje (1493), y el doctor Diego Alvarez Chanca los describió en su carta al Cabildo de Sevilla (1493 ó 1494), primer esbozo breve de descripción de fauna y flora del Nuevo Mundo (los datos de Colón, en su primer viaje, eran vagos y a veces inexactos). Las cartas de Vespucci alcanzan difusión grande, como todos sabemos, y se forman entonces dos corrientes de opinión, contradictorias entre sí, sobre los salvajes: una, favorable, que los juzga por los taínos; otra, desfavorable, que los juzga por los caribes.

La discusión sobre los salvajes llega a su punto culminante en Montaigne, cuyas opiniones anuncian las de nuestro siglo: el salvaje no es inferior, ni intelectual ni moralmente, al civilizado; pero su equipo, mental y material, su "cultura", como dicen los etnólogos de hoy, es distinto. Montaigne se atreve a sostener que la antropofagia no es peor, moralmente, que la costumbre, legal en Europa, de torturar a los hombres vivos y de matarlos en formas brutales, descuartizándolos o quemándolos. Es curioso encontrar, entre los que anticipan las ideas de Montaigne, al poeta Ronsard.

El contraste entre naturaleza y civilización se vuelve tema de controversia, que dura hasta nuestros días (ejemplo, entre muchos, D. H. Lawrence). En la noción del "estado de naturaleza" se apoya la doctrina del contrato social, esbozada ya en el siglo XVI y definida a principios del XVII en Grocio y Altusio. Debe observarse que en España la oposición entre naturaleza y civilización toma como símbolos la corte y la aldea, que tienen raíces en la antigüedad clásica (ejemplo: Fray Antonio de Guevara), mientras en Europa, en Francia principalmente, son símbolos frecuentes el civilizado y el salvaje. Es probable que la diferencia se deba a que para Francia y los demás países europeos, excepto los ibéricos, era todavía mero problema teórico el de los salvajes, mientras que para España (y Portugal) era un problema práctico desde que se ocuparon las Antillas, había comenzado a discutirse acremente desde 1510 y se había resuelto en la legislación. No era prudente tocarlo, pues, aun en obras de imaginación. Pero los indios y América aparecen —no como símbolos, sino como hechos— en unas cuantas, especialmente en comedias, como *El nuevo mundo* y *Arauco domado,* de Lope, la trilogía de los Pizarro, de Tirso, y *La aurora en Copacabana,* de Calderón.

A medida que avanzan los descubrimientos, exploraciones y conquistas, las descripciones y narraciones se multiplican hasta formar una enorme selva de crónicas. A los exploradores y conquistadores españoles, a los portugueses y a los italianos al servicio de España o de Portugal, se suman, desde el siglo XVI, los franceses y los ingleses. Empiezan a formarse colecciones de "viajes". Se escriben grandes obras descriptivas e históricas: Oviedo, Las Casas, Sahagún, Acosta, Cervantes de Salazar, escriben en América; Gómara, Herrera, en Europa. Parte de esta literatura se escribe en verso, en diferentes idiomas: los primeros versos la-

tinos que se escriben en el Nuevo Mundo (1520) son los del humanista italiano Alessandro Geraldini, obispo de Santo Domingo; hay, naturalmente, muchos poemas, largos y cortos, en castellano. La *Araucana* de Ercilla tuvo un éxito enorme, como el de una novela de caballerías, y provocó muchas imitaciones (Juan de Castellanos, Barco Centenera, etc.). En esta literatura se mezclan la realidad y la fantasía, como ocurría ya en Colón: se descubren en América nuevos paisajes, nuevas estrellas, plantas y animales nuevos, abundancia de metales, mil cosas que revolucionarán la vida europea. Pero además se busca la confirmación de muchas leyendas: Colón buscaba el lugar donde estuvo el Paraíso terrenal, y creyó encontrarlo cerca de las bocas del Orinoco. Así se busca la tierra del Dorado, y el reino de la plata, y el de las Amazonas, y la fuente de la juventud eterna. Las riquezas de América se hicieron proverbiales: las Indias, el Perú, el Potosí, Jauja, son símbolos de riqueza. Virginia Woolf nos dice que la literatura inglesa del siglo XVI está llena de oro y plata ("strewn with gold and silver") y de cosas de América, esa América que "era un símbolo de los territorios inexplorados del alma".

La literatura de Europa se impregna, de modo consciente en parte, y en parte de modo inconsciente, del tema de América. El descubrimiento y la literatura sobre él estimulan, entre otras cosas, los viajes fantásticos (ejemplo: Rabelais). Estimula, además, la reaparición de las utopías, desde Sir Thomas More (1516) [1].

América brindaba otro problema todavía: el de las civilizaciones plenamente desarrolladas, muy distintas en estilo, pero iguales en calidad a la de Europa. La plenitud de las civilizaciones de México y del Perú la percibieron claramente y la describieron minuciosamente Hernán Cortés, Bernal Díaz, Sahagún, Cieza de León; pero los europeos que no vinieron a América no las comprendieron. Montaigne, desde luego, es uno de los pocos que sí las comprende en el siglo XVI, y las compara, como podría hacerlo Spengler, con las de Egipto, Grecia y Roma. Ni siquiera el éxito, en el siglo XVII, de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, disipó la niebla, y sólo cuando en el siglo XVIII se descubre, viva, la civilización de China, se empieza a entender qué cosa es una gran civilización distinta de la de Occidente.

La literatura escrita en lengua europea comienza en el Nuevo Mundo con el *Diario* de viaje y las cartas de Colón. Tras los descubridores, colonizadores y evangelizadores que narran sus experiencias —centenares de ellos—, vienen los escritores profesionales en gran número: Mateo Alemán y Tirso de Molina son los más eminentes. Hasta Cervantes y Diego Hurtado de Mendoza aspiraron a venir a América. Después aparece la literatura de los criollos, de los mestizos, de los indios que aprenden español y portugués, y además los europeos mismos aprenden lenguas in-

[1] Sobre el tema de la Utopía, v. la contribución de D. Francisco Romero a este Coloquio.

dias y en ellas escriben con fines de evangelización, produciéndose, entre otras cosas, un teatro mestizo, en que se combinan elementos del drama español anterior a Lope de Vega con elementos del drama indígena (que, según informes muy concretos de los cronistas de Indias, existió en México, en Yucatán, en Guatemala y en el Perú). Las obras de este teatro se escriben en español, o en portugués, o en lenguas indias, y hasta en lengua mixta. El Descubrimiento, en fin, abre el camino a dos vastas literaturas de América: la hispánica, en español y en portugués, y la de lengua inglesa.

PAISAJES Y RETRATOS *

I

El descubrimiento de América dio a Europa, de golpe, dos imágenes nuevas que la sorprendieron y deslumbraron: una de paisaje, otra de hombres. El mundo nuevo ofrecía multitud de paisajes, multitudes de hombres. La Europa del Renacimiento, con su platónica devoción de los arquetipos, adoptó como figuras esenciales de América las primeras que se le dieron: la de la naturaleza tropical; la del indio pacífico de las Antillas.

Las cartas de Colón, narrador siempre pintoresco, las relaciones de Pedro Mártir, genial periodista en latín, que recogía con avidez las noticias de los descubridores, implantaron en las imaginaciones europeas la concepción del salvaje virtuoso, modelada sobre el arahuaco isleño, cándidamente consagrado a las artes de la paz. A poco andar entre islas tropicales, los descubridores tropezaron con otro salvaje distinto, el indio guerrero y feroz: su nombre, caníbal, designa desde entonces al antropófago; la variante del nombre, caribe, después del siniestro prestigio que tuvo en Europa, perdura en las Antillas como símbolo de furia. ¡Hasta el Mar Caribe es mar de ciclones! Después, sobraban indios feroces en las tierras continentales, al Norte y al Sur. Pero la figura del devorador de hombres no hizo desaparecer la del tranquilo habitante de Guanahaní con su canoa "sencilla como sus afectos". El arahuaco laborioso y pacífico, que según Pedro Mártir vivía bajo el régimen de la edad de oro, daba realidad a uno de los ideales del Renacimiento, al ideal del hombre bueno y feliz en el estado de naturaleza, en quien apoyarán su doctrina política tantos teorizantes del pacto social. Al P. Las Casas le duraba la ilusión arcádica en América, y contemplando a un viejo venerable de las Islas Lucayas le parecía "ver en él a nuestro padre Adán, cuando estuvo y gozó del estado de inocencia".

Paralelamente, los paisajes de México y de las tierras andinas, con sus picos nevados y frías altiplanicies, o los del Río de la Plata, con su ritmo

* *La Nación*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1936.

de estaciones definidas, no borraron los perfiles del paisaje tropical que Colón descubrió en las Antillas. Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo contaban cómo al ascender a la altiplanicie mexicana fueron sorprendidos por el viento helado de la sierra; indios de Cuba y soldados españoles se les murieron de frío. ¡Y era verano! Cuadros semejantes, de tierras altas y frías en la América del Sur, pintaban Francisco de Jerez y Cieza de León. Pero en los europeos no se desvaneció la impresión que produjeron aquellas primeras descripciones de Colón:

"Las tierras d'ella son altas —decía en carta de 1493, hablándoles de Cuba, a Luis de Santángel y Gabriel Sánchez—, y en ella muchas sierras y montañas... todas fermosas, de mill fechuras, y todas andables, y llenas de árboles de mill maneras, y altos, y parece que llegan al cielo, y tengo por dicho que jamás pierden la hoja, según lo puedo comprehender, que los vi tan verdes y tan hermosos como por mayo en España, y d'ellos estavan floridos, y d'ellos con fruto, y d'ellos en otro término, según es su calidad; y cantava el ruiseñor y otros paxaricos de mill maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andava. Ay palmas de seis o de ocho maneras, que es admiración verlas, por la diformidad hermosa de ellas". Diformidad: variedad de formas. "En ella ay pinares a maravilla, e ay campiñas grandísimas, e ay miel, y de muchas maneras de aves".

La pintura de paisaje se extiende a la isla vecina, Santo Domingo: "La Española es maravilla; las sierras, y las montañas, y las vegas, y las campiñas, y las tierras tan fermosas y gruesas para plantar y sembrar, para criar ganados de todas suertes, para edeficios de villas y lugares"...

América es desde entonces, para Europa, la tierra de la exuberancia, de la fecundidad torrencial, del verano perpetuo. Los europeos habían conocido antes tierras tropicales: los portugueses visitaban las costas del Africa occidental; pero esas costas poco hospitalarias no eran comparables a los acogedores paraísos isleños del Nuevo Mundo.

Gran paisajista, Colón. Su entusiasmo ante la belleza natural, parejo con su interés de descubridor, se enciende a cada isla nueva, en el *Diario de navegación del Descubrimiento*. El *Diario* no circuló en el siglo XVI; lo conocemos ahora en el extracto que hizo Fray Bartolomé de las Casas, conservando el matiz ya arcaico del lenguaje, particularmente la mutada en "h". En el *Diario* están los apuntes de donde salieron las descripciones de la carta a Santángel y Sánchez. Así, el 13 de octubre, esta nota sobre Guanahaní: "toda ella verde, qu'es plazer de mirarla, y esta gente farto mansa".

Otro día, el 16 de octubre, Colón describe rarezas de los árboles: ..."muchos tenían los ramos de muchas maneras, y todo en un pie, y un ramito es de una manera, y otro es de otra, y tan disforme, que es la mayor maravilla del mundo. ¡Quánta es la diversidad de la una manera a la otra! Verbigracia: un ramo tenía las fojas de manera de cañas y otro

a manera de lantisco; y así, en un solo árbol, de cinco o seys d'estas maneras, y todas tan diversas". Bien se comprende que no existen tales árboles, mitad cañas y mitad lentiscos: se engañaba Colón contemplando las mezclas enmarañadas que forman las trepadoras y las parásitas en los árboles del trópico.

El 21 de octubre: "...las yervas como en el abril en el Andaluzía y el cantar de los paxaritos, que parece qu'el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos, que ascurecen el sol".

El 28 de octubre hace Colón la primera descripción de Cuba, donde figura la frase que los cubanos repiten, a la manera que los belgas la de Julio César (Horum omnium fortissimi sunt Belgae), como el mejor elogio de su isla: "la más hermosa que ojos ayan visto".

En diciembre escribe que "la Isla Española... es la más hermosa cosa del mundo": la admiración no se le agota. "Estavan todos los árboles verdes y llenos de fruta, y las yervas todas floridas y muy altas, los ayres eran como en abril en Castilla: cantava el ruyseñor... Era la mayor dulçura del mundo..." Nota fuerte de color: "Los árboles... eran tan viciosos, que las hojas dexavan de ser verdes, y eran prietas de verdura".

No sólo las tierras y los hombres nuevos: el nuevo cielo descubre Colón. "Cometí viaje nuevo al nuevo cielo y mundo", dice en su conmovedora carta de 1500, la de las reflexiones que mejor revelan su vigor expresivo de los momentos de exaltación: "Si mi quexa del mundo es nueva su uso de maltratar es antiguo; mil combates me a dado, y a todos resistí, fasta agora que no me aprovechó armas ni avisos; con crueldad me tiene echado al fondo. La esperanza de Aquel que crió a todos me sostiene; su socorro fue siempre muy presto; otra vez, y no de lejos, estando yo más baxo, me levantó con su brazo derecho, diciendo: ¡Oh hombre de poca fe, levántate, que yo soy, no ayas miedo!"

El "nuevo cielo" de Colón, la variación del paisaje celeste, antes mero dato científico en los tratados de astronomía, desde Aristóteles hasta Alfonso el Sabio, tuvo larga boga en la literatura de los siglos XVI y XVII; lo repite Pedro Mártir en la primera de sus Décadas "De Orbe Novo" (1511); pasa al "Itinerarium" del humanista italiano Alessandro Geraldini, preceptor de Palacio en la corte de los Reyes Católicos y primer obispo de Santo Domingo ("alia sub alio coelo sidera"); a Etienne de La Boetie, el amigo de Montaigne, en su Epístola sobre el Descubrimiento ("alio fulgentia sidera coelo"); a Camoens, en *Las Lusíadas* ("Lá no novo hemispherio nova estrella"); a Ercilla, en *La Araucana* ("Climas pasé, mudé constelaciones"); al olvidado pero magnífico Bernardo de Valbuena, en *El Bernardo*:

Verás nuevas estrellas en el cielo...

y en *La grandeza mejicana:*

Del interés la dulce golosina
los trajo en hombros de cristal y hielo
a ver nuevas estrellas y regiones...

A fines del siglo XIX José María de Heredia, el cubano-francés, daba nueva boga, con uno de los sonetos más famosos de *Los trofeos* a las "étoiles nouvelles".

II

Si Colón fue paisajista, su historiador Fray Bartolomé de las Casas fue retratista. No es usual que descubridores, conquistadores y misioneros sean escritores de profesión: Ercilla fue de las excepciones. Las Casas se hizo escritor en la edad madura, cuando lo obligó su vocación de defensor de los indios. Es más: su cultura la adquirió, en buena parte, en tierras del Nuevo Mundo, donde se hizo sacerdote y cantó la primera misa nueva. En su *Historia de las Indias,* la narración es lenta, prolija, cortada por digresiones y prédicas insistentes; las descripciones, sucintas, sin brillo. El estilo procede por acumulación, pero con claridad suma, explicándolo y anudándolo todo, sin cabos sueltos ni masas confusas como las que hacen difíciles a tantos historiadores de Indias. Estilo con andar de simple conversación: a lo menos, conversación de hombre acostumbrado a contar largamente recuerdos; sólo se sale de las formas corrientes de la lengua hablada cuando busca el pueril matiz de la elegancia latinizante poniendo el verbo al final de la frase. Otro matiz, pero espontáneo, es su abuso de los superlativos, que va de acuerdo con su andaluza exageración de cualquier cifra, en superficies geográficas como en agrupaciones humanas.

En tres cosas acierta siempre: cuando se indigna o se contrista; cuando hace ironía; cuando retrata personas. Su débil aptitud para el paisaje contrasta con su energía vivaz en el retrato, que es a la vez físico y moral.

A Colón lo pinta "de alto cuerpo, más que mediano; el rostro luengo y autorizado; la nariz aguileña; los ojos garzos; la color blanca, que tiraba a rojo encendido; la barba y cabellos, cuando era mozo, rubios, puesto que muy presto con los trabajos se le tornaron canos; era gracioso y alegre bien hablando...

"Representaba, en su persona y aspecto venerable, persona de gran estado y autoridad, y digna de toda reverencia; era sobrio y moderado en el comer, beber, vestir y calzar; solía comúnmente decir, que hablase con alegría en familiar locución, o indignado, cuando reprendía o se enojaba de alguno: "¡Do vos a Dios! ¿no os parece esto y esto?" Sobre el modo arcaico de Colón en el hablar da Las Casas otro ejemplo, en otro pasaje,

contando una ocurrencia suya: "¡Do vos a Dios! Non seáis fator de las Indias y non vos farán obispo".

Al llegar a Guanahaní, nos dice Las Casas, iba Colón "vestido de grana", y los indígenas, "por la eminencia y autoridad de su persona", y por el color del traje, reconociendo en él al jefe de la expedición, se le acercaban "y llegaban con las manos a las barbas, maravillándose dellas, porque ellos ninguna tienen". Años después, en tiempos de tribulación, lo presenta vestido de paño pardo, de modo que parecía fraile de San Francisco.

En la galería de retratos de la *Historia de las Indias* están Bartolomé Colón, el hermano del descubridor, alto, severo, prudente; Fray Pedro de Córdoba, el heroico fundador de la Orden de Dominicos en América; Enriquillo, el magnánimo indígena rebelde con quien Carlos V concertó la paz en carta personal ("era Enrique alto y gentilhombre de cuerpo, bien proporcionado y dispuesto; la cara no tenía hermosa ni fea, pero teníala de hombre grave y severo"); el comendador Ovando, el tesorero Pasamonte, Diego Velázquez, Alonso de Hojeda, Diego de Nicuesa, Pánfilo de Narváez, Hernán Cortés, Vasco Núñez de Balboa, Hernando de Magallanes.

Ninguna imagen más vivaz que la de Alonso de Hojeda, "mancebo cuyo esfuerzo y ligereza se creía entonces exceder a muchos hombres, por muy esforzados y ligeros que fuesen, de aquellos tiempos... Era pequeño de cuerpo, pero muy bien proporcionado y bien dispuesto, hermoso de gesto, la cara hermosa y los ojos muy grandes; de los más sueltos hombres en correr y hacer vueltas, y en todas las otras cosas de fuerzas... Todas las perfecciones que un hombre podía tener corporales parecía que se habían juntado en él, sino ser pequeño". Después de años de audaz exploración y sangrienta conquista, en que sojuzgó tierras opulentas, "murió en la ciudad de Santo Domingo, paupérrimo, y en su cama, créese que por la devoción que tenía con Nuestra Señora; que no fue chico milagro. Mandóse enterrar en San Francisco, a la entrada de la iglesia, donde todos los que entrasen fuesen sus huesos los primeros que pisasen". Hojeda, al morir, no era viejo: corrieron sólo dieciocho años de aventura desde la esperanza hasta el desengaño y el arrepentimiento.

Su compañero en la tremenda expedición de 1509, infortunado como él en la aventura, Diego de Nicuesa, era "persona muy cuerda y palanciana, graciosa en decir, gran tañedor de vihuela, y sobre todo gran jinete, que sobre una yegua que tenía... hacía maravillas. Finalmente, era uno de los dotados de gracias y perfecciones humanas que podía haber en Castilla; sólo tenía ser mediano de cuerpo, pero de muy buenas fuerzas, y tanto, que cuando jugaba a las cañas, el cañazo que él daba sobre la adarga los huesos decían que molía". Después lo llama "de buen entendimiento, y mañoso, y animoso, y de muy linda disposición..." Pero

estos hombres, cuyo vigor y valor físico admira Las Casas, personifican para él la inconciencia moral: a Hojeda lo deja indeleblemente señalado como el que "hizo la primera injusticia".

A Hernán Cortés lo elogia menos: como su superioridad es intelectual antes que física, hay menos perdón para sus pecados de conquistador. Y Las Casas había sido amigo de Diego Velázquez; desde luego, no tanto que no lo censurase, como a Colón y a cualquiera, en todo lo que fuese daño de los indios: para él, Cortés había sido desleal al gobernador de Cuba. "Tenía Diego Velázquez dos secretarios —dice—: uno, este Hernando Cortés, y otro, Andrés de Duero, tamaño como un codo, pero cuerdo, y muy callado, y escribía bien. Cortés le hacía ventaja en ser latino, solamente porque había estudiado leyes en Salamanca y era en ellas bachiller; en lo demás, era hablador y decía gracias, y más dado a comunicar con otros que Duero... Era muy resabido y recatado, puesto que no mostraba saber tanto ni ser de tanta habilidad como después mostró en cosas arduas". No se espere admiración por el conquistador: el Protector de los Indios es inflexible frente a la conquista. En los conquistadores, personalmente, halla mucho con qué simpatizar y a ratos compadecerse; pero en sus hazañas, nada: temple de hierro, como ellos.

Pánfilo de Narváez, el fracasado perseguidor de Cortés, era "un hombre de persona autorizada, alto de cuerpo, algo rubio, que tiraba a ser rojo". No por cierto el único de los pelirrojos: entre los que vinieron a la conquista y colonización se contaba el comendador Ovando, que tenía "muy rubia o bermeja" la barba. A Narváez, en el aspecto moral, lo describe Las Casas "honrado, cuerdo, pero no muy prudente; de buena conversación, de buenas costumbres, y también para pelear con indios esforzado, y debíalo ser quizá para con otras gentes; pero sobre todo tenía esta falta, que era muy descuidado".

Otro infortunado en su destino final, pero afortunado en su singular descubrimiento, Vasco Núñez de Balboa, era en 1509 "mancebo de hasta treinta y cinco o pocos más años, bien alto y dispuesto de cuerpo, y buenos miembros y fuerzas, y gentil gesto de hombre muy entendido, y para sufrir mucho trabajo". Ninguno, como se ve, personaje indiferente: en todos, para el retratista, la figura decía las singulares calidades del ánimo.

En esta historia de guerreros y sacerdotes, los hombres desfilan solos: las mujeres pasan fugazmente como en la *Ilíada*. Dos de ellas sobreviven en la memoria, dos mujeres "de tristes destinos": Anacaona, la cacica de Maguana y de Jaraguá, la reina poetisa, que dirigió ante Bartolomé Colón una danza cantada, un areíto de trescientas vírgenes, "muy prudente, muy graciosa y palanciana en sus hablas y artes" y en todos sus movimientos; doña María de Cuéllar, la mujer de Diego Velázquez, muerta antes de cumplirse una semana de sus bodas: "pareció que Dios quiso para sí aquella señora, porque dicen que era muy virtuosa".

CASA DE APOSTOLES *

En unas chozas, en unos bohíos, tuvo principio la más formidable cruzada que ha peleado en América el espíritu de caridad contra la rapaz violencia de la voluntad de poder. Tres hombres la iniciaron, tres hombres pálidos de ayuno, endurecidos en la penitencia, ardientes en la oración y en las obras de misericordia. En aquellas chozas establecieron aquellos tres hombres hacia septiembre de 1510, la comunidad de predicadores. Los franciscanos les habían precedido, estableciéndose en tres ciudades de la recién conquistada Isla Española. Pero los dominicos no podían hacerse esperar: la ciudad donde se asentaron, que sólo tenía catorce años de fundada, llevaba el nombre del patrono de su Orden.

De esta Orden, docta y activa, debía esperarse prédica y enseñanza. Pero a sus primeros representantes en el Nuevo Mundo los dominaba el espíritu de caridad. Eran ellos: Fray Pedro de Córdoba, Fray Antonio de Montesinos y Fray Bernardo de Santo Domingo. Fray Pedro, el jefe de la comunidad, estaba apenas en sus veintiocho años. Era alto y hermoso de presencia, manso y firme de conducta; habría sido sabio, si los ayunos y mortificaciones no lo hubieran debilitado, obligándolo a limitarse en el estudio. Fray Antonio, enérgico y fervoroso, predicador encendido. Fray Bernardo, hombre de lectura y de meditación, ajeno a las malicias del mundo. Poco tiempo después se les unió "el inventor de esta hazaña", el que en Castilla había concebido la idea de traer al Nuevo Mundo la comunidad de los dominicos, Fray Domingo de Mendoza. Era hombre de muchas letras, de familia eminente en la iglesia española: hermano de Fray García de Loaisa, después cardenal arzobispo de Sevilla y presidente del Consejo de Indias. Con él vinieron diez o doce frailes escogidos. Al desenfreno y licencia de la incipiente colonia ofrecieron en contraste su vida austera, habitando en chozas, durmiendo sobre paja, probando muy raras veces el pan de trigo, o la carne, o el vino, sustentándose de hojas, de raíces, de las tortas de casabe de los indios.

La Isla Española estaba destrozada por el desorden de la conquista. La aventura del Nuevo Mundo estaba todavía incierta, enigmática; desvanecidas, al parecer, las promesas de gloria y de esplendor: sólo se conocían tierras pobres en metales y en piedras preciosas, habitadas por pueblos agricultores y pescadores, de culturas sencillas. Atravesaban el mar los inquietos y los ávidos, sobre quienes pesaban poco la norma ideal o siquiera el escrúpulo. De ellos, hubo quienes se levantaron hasta la hazaña épica cuando el hallazgo de imperios fabulosos los convirtió en caudillos, exaltó en ellos poderes insospechados. Pero ahora, en el espacio estrecho de las islas, Hernán Cortés estaba de escribano de pueblo y Núñez de Balboa, abrumado por las deudas, se desangraban en mezquinas banderías. Duró tanto el malestar, que todavía en 1520 el huma-

* *La Nación*, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1934.

nista italiano Alejandro Geraldino, obispo de Santo Domingo, se queja en su blando latín de las rencorosas divisiones que envenenan a sus diocesanos.

La única riqueza la encontraron en el indio: la agotaron en pocos años. Aquellos indígenas isleños le parecieron a Colón amadores del prójimo como de sí mismos; Pedro Mártir, recogiendo con fina curiosidad las descripciones que de ellos le hacían los descubridores al regresar a Europa, pintó su vida como una edad de oro, en que todas las cosas eran comunes y todas las relaciones humanas pacíficas y benévolas: descripciones que impregnaron la imaginación de Europa con la noción de la bondad ingénita del hombre en el estado de naturaleza. Pero este indio de la Edad de Oro, este salvaje virtuoso, era sólo el arahuaco de las Bahamas, de Cuba, de Santo Domingo, de Puerto Rico, de Jamaica; no el caribe de las islas de Barlovento y de la Costa Firme, cuyo nombre es todavía en las Antillas símbolo de ferocidad. Y el indio a quien se explotaba en 1510 era el arahuaco.

¿Qué sucedió, en verdad, con esos indios isleños? Acogieron con asombro y sonrisa a los descubridores; hubo trastornos: hicieron pocos, débiles intentos de resistencia; quedaron vencidos, y se sometieron. Pero el trabajo y el rigor que se les impusieron los aterraron. Entonces ocurre la extraña catástrofe que tal vez sólo pueda explicarse como suicidio colectivo. Todos los cronistas coinciden en los hechos, desde Las Casas, el defensor, hasta Oviedo, el enemigo, quien dice que "muchos dellos, por su passatiempo, se mataron con ponçoña por no trabajar, y otros se ahorcaron con sus manos proprias, y a otros se les recresçieron tales dolencias... que en breve tiempo los indios se acabaron". Al fin, sólo sobrevivieron los que salvó la rebelión de Enriquillo. Hasta Juan de Castellanos, que sólo podía hablar de recuerdos que le contaron ("como me lo contaron os lo cuento", advierte):

Pueblos pudieras ver sin moradores,
que todos los dejaban y huían...

Para atajar el desastre, los frailes dominicos emprenden su cruzada. Es el milagro español: España, única en especie de pueblos conquistadores, engendra juntos al hombre de la violencia y al hombre de la caridad. Este hombre de la caridad no es el misionero que va tras el hombre de empresa y santifica las usurpaciones y aplaude el éxito material, declarándolo premio a la virtud; es la encarnación de la conciencia moral, que dice al conquistador: no tienes derecho a la esclavitud de tu hermano; al hermano salvaje te liga el deber: el deber de enseñarle el camino de la verdad. Como Grecia es el primer pueblo que discute la esclavitud, España es el primer pueblo que discute la conquista.

En diciembre de 1510 comienza el inmortal episodio: el cuarto domingo de adviento sube al púlpito Fray Antón de Montesinos, en la iglesia

mayor provisional de la ciudad, y tomando como texto las palabras del Bautista, "Yo soy la voz que clama en el desierto", se declara voz de Cristo para llamar a los conquistadores hacia los caminos del bien; con acento inflamado, con imágenes pavorosas, les pinta el pecado de aquella opresión que es exterminio de los indígenas, los conmina a implantar un régimen humanitario. El virrey almirante, los funcionarios, los encomenderos todos, le oyen abrumados. Pero calla el predicador y pronto calla la conciencia; hablan los intereses: reclaman la retractación... Fray Pedro de Córdoba, con mansa energía, les declara que el sermón de Fray Antonio es primicia del acuerdo de toda la comunidad. Se conviene en que, al domingo siguiente, el P. Montesinos se explique mejor. Y el sermón nuevo toma como texto palabras de Job: "Reiteraré mi doctrina desde su principio y probaré que son mis razones sin mentira"... La cruzada está en marcha; ha de durar cincuenta años. Triunfará en las leyes; en ocasiones, el espíritu humanitario de las leyes llegará hasta los hechos.

En 1510, en los días en que llegaban los dominicos a la Isla Española, se celebraba en la ciudad de la Concepción de la Vega Real la primera misa nueva del Nuevo Mundo: el misacantano se llamaba Bartolomé de las Casas. El virrey almirante estaba visitando la Vega, con su esposa, doña María de Toledo, emparentada con los Reyes Católicos, y allí fue a llevarle noticia de la llegada de la comunidad de predicadores, Fray Pedro de Córdoba. Hizo a pie, desde Santo Domingo del Puerto, más de treinta leguas de posta: tranquilos como los indios que los abrieron, le eran favorables los caminos, "donde no hay ofidiano ponzoñoso ni felino feroz: tampoco hay buitres". El apóstol iba "comiendo pan de raíces y bebiendo agua fría de los arroyos, que hay hartos, durmiendo en el campo y montes, en el suelo, con su capa a cuestas". Su ascetismo juvenil, su gravedad y sosiego, impresionaron hondamente a los virreyes.

Predicó a los españoles; predicó luego a los indios que ya entendían español: por primera vez se hacía. Bartolomé de las Casas, el nuevo sacerdote, cayó bajo su sortilegio. Sin saberlo aún, quedó ganado para la cruzada de los padres predicadores; con el tiempo se suma a ella, y cuando mueren Fray Pedro y Fray Antonio la prosigue solo, hasta el cabo de sus noventa años, indomable Quijote de la fraternidad humana.

Antes de mediar el siglo XVI, para descansar de andanzas y viajes, el P. Las Casas se hace fraile dominico y entra al convento fundado por sus maestros en caridad. Allí prosigue la cruzada, escribiendo. El convento no era ya la choza que el buen vecino Pedro de Lumbreras prestó a Fray Pedro de Córdoba: era de piedra labrada, "suntuoso y muy grande",

según noticias que habían llegado a oídos del cronista de Indias Juan López de Velasco; en él se daba enseñanza universitaria.

A principios del siglo XIX el convento se arruinó; después se derribaron las ruinas. Queda en pie el magnífico templo, gótico en su nave, Renacimiento en su fachada, como todas las iglesias de la época en la ciudad: la Catedral, la Merced, la Regina Angelorum, el Carmen, Santa Bárbara, San Francisco de Asís, San Nicolás; es la más antigua forma de construcción española en América, y allí se ve en su plenitud. Sorprende, en una de sus capillas, la estupenda ornamentación astronómica. Como en toda la ciudad, los altares son de época muy posterior a la de los edificios: interesantísimas obras barrocas del siglo XVII o XVIII. Dos lamentables innovaciones, que todos los templos han padecido allí en el siglo XX: el zócalo de azulejos, donde se debió imitar siquiera los pocos de tipo arcaico que existen en la Catedral; las imágenes de pasta, de producción en masa, con que la devoción moderna ha querido reemplazar las irreemplazables esculturas de madera, perdonando sólo ejemplares célebres como el Jesús Nazareno de la iglesia del Carmen y la Mater Dolorosa de la Catedral.

Aquel convento albergó figuras egregias. Allí se inició en la predicación, novicio todavía, Fray Alonso de Cabrera, singular orador y maestro de la prosa castellana. Allí se educó, o allí vivió, Fray Alonso de Espinosa, uno de los más antiguos escritores de América. De allí salieron los primeros mártires que en América tuvo la Orden: indios de la Costa Firme les dieron muerte para vengar a los amigos que unos aventureros españoles les robaron. Uno de los mártires fue el docto Fray Francisco de Córdoba, paisano de Fray Pedro; otro, el arrepentido pecador Juan Garcés, fraile lego, que en la Española, de seglar, mató a su mujer y torturó indios.

La casa de los apóstoles fue el vivero de la Orden durante largos años, para toda América: se ejercitaron allí los que habían de ser fundadores de conventos en Cuba, en Puerto Rico, en Venezuela, en México, en Guatemala. De esos fueron Fray Tomás Ortiz, futuro obispo de Santa Marta, y Fray Domingo de Betanzos, primer provincial de México, que alcanzaron la edad heroica de las chozas, de los bohíos; Fray Tomás de Berlanga, después obispo de Panamá; Fray Tomás de Torre, fundador de convento en Chiapas, que en Santo Domingo estuvo a punto de sufrir el martirio a manos de encomenderos irritados por sus sermones; Fray Pedro de Angulo, acompañante de Las Casas, gran evangelizador, fundador de comunidades en Guatemala y en Nicaragua.

Desde 1538, los frailes del convento de Santo Domingo obtuvieron bula pontificia para erigir en universidad su colegio. Qué sucedió después, no

se sabe: faltan documentos y datos. Pero a principios del siglo XVII aquella universidad estaba floreciente; a causa de ella, dice la leyenda colonial, se llamó a la ciudad Atenas del Nuevo Mundo. Hacia mediados del siglo vino a quedarle como subordinada la otra universidad, de origen laico, que la ciudad poseía, establecida con bienes de Hernando de Gorjón mediante autorizaciones de la corona que comienzan en 1540: el pueblo la llamó siempre "el Estudio".

La universidad de los dominicos impera, atrayendo estudiantes de todas las tierras vecinas, hasta que en el siglo XVIII los jesuitas erigen en universidad su colegio y recaban para sí los privilegios del Estudio de Gorjón. Con la expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, la universidad de los dominicos, ahora laica en parte, vuelve a imperar sola. Atrae siempre estudiantes de las Antillas y de Venezuela, por más que entre tanto se han fundado las universidades de La Habana y de Caracas. Cuando al fin se extingue, en 1823, entre los trastornos de una invasión extranjera, su influencia sobrevive largos años en la obra de sus hijos.

CINCUENTA AÑOS *

AL PROCLAMARSE la República Dominicana el 27 de febrero de 1844, en la porción oriental de Hispaniola, se reanudaba la "independencia efímera" que José Núñez de Cáceres había declarado el 30 de noviembre de 1821. Cincuenta años de trastornos políticos y sociales, desde 1795, precedieron a la proclamación de la república. A lo largo de este medio siglo, ocurre en las Antillas extraño caso de transplante de cultura: el vivero se vacía; la tierra virgen se hincha y fructifica.

Después de implantada la cultura de tipo europeo en Hispaniola, con los sacerdotes, médicos, constructores, agricultores y ganaderos que acompañan a Colón en 1493, se alcanza la culminación cuando se fundan allí las primeras universidades: la de Santo Tomás de Aquino, en 1538; la de Santiago de la Paz, en 1540. La historia de estas dos instituciones es todavía incompleta y llena de enigmas [1]. La dominica de Santo Tomás debió de tener poca importancia en el siglo XVI: no hay referencias a ella fuera de la bula de 1538. Todas las esperanzas se cifraban en la de Santiago de la Paz, dotada por el opulento colonizador Hernando de Gorjón, para la cual se construyó hermoso edificio. Allí tuvieron cátedras el P. Cristóbal de Llerena, dramaturgo y músico, el sacerdote erasmista

* *La Nación*, Buenos Aires, 4 de junio de 1944. Es parte de la conferencia dictada en la Academia Nacional de la Historia (mayo de 1944) con el título "Dos momentos en la historia cultural de Santo Domingo".

[1] A pesar de las seiscientas páginas que les ha consagrado fray Cipriano de Utrera, consúltese, además, mi libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*. Buenos Aires, 1936.

Diego Ramírez, el poeta Francisco Tostado de la Peña, que murió en el ataque de Drake contra la ciudad de Santo Domingo. En el siglo XVII los papeles se invierten: el Estudio de Gorjón decayó tanto, con la disminución de sus rentas, que se convirtió en simple seminario conciliar (1602) y después se subordinó a la institución dirigida por los frailes. Recobró su categoría de universidad autónoma en 1747, cuando lo toman a su cargo los jesuitas; veinte años después volvió a perderla, cuando se expulsó de todos los dominios españoles a la Compañía de Jesús, y entonces, bajo otras manos, se convierte en Colegio de San Fernando. La institución que daba renombre a la ciudad de Santo Domingo durante los siglos XVII y XVIII era, pues, la Universidad de Santo Tomás de Aquino, que ejerció grande influencia en la zona del Mar Caribe. De ella son hijas la de Santa Rosa en Caracas y la de San Jerónimo en La Habana. El primer rector (1725) de la venezolana, Francisco Martínez de Porras, se había graduado en Santo Domingo; igualmente el primer rector de la cubana (1728), Fray Tomás de Linares. Y así también muchos de los catedráticos, como José Mijares de Solórzano en Caracas y Fray José Ignacio de Poveda en La Habana (ambos fueron rectores después), y no pocos personajes de altos destinos, como el Dr. Cristóbal Mendoza (1772-1829), jurisconsulto y periodista que presidió la primera junta gubernativa de Venezuela en 1811 e inventó para Bolívar el título de Libertador. Todavía en los últimos años de la Universidad de Santo Tomás de Aquino, entre 1815 y 1823, cerca de la mitad de los doscientos cincuenta alumnos a que se había reducido procedían de Cuba, Puerto Rico y Venezuela; todavía se estimaba útil el empeño de atravesar el mar y alejarse del hogar paterno para ir a educarse allí, a pesar de tener al alcance de la mano planteles similares. Uno de los más brillantes escritores venezolanos, Juan Vicente González, refiere en su *Historia del poder civil en Venezuela y Colombia* este hecho significativo del siglo XVIII: "Acostumbrábase [en Caracas] llevar a las casas ricas mozos pobres que sirviesen de estímulo a los mancebos nobles, los acompañasen a las aulas y cuidasen de su estudio. Para Martín Tovar trajeron dos jóvenes de Santo Domingo, centro entonces de los estudios; quienes recibieron toda especie de cuidados a trueque de velar en su enseñanza".

Rutinariamente se ha venido repitiendo que nuestras universidades de la época colonial, como las de España, eran fortalezas escolásticas que vedaban el paso a toda novedad filosófica o científica. No faltaba en ellas, como no falta en ninguna comunidad, el grupo de viejos defensores de doctrinas viejas, el freno inevitable junto al motor necesario. Pero lo que da carácter a esas instituciones, y a todo el mundo hispánico en el orden intelectual durante el Siglo de la Ilustración, no es el estancamiento: es la larga porfía, el duelo entre Aristóteles y Descartes. Apenas avanzamos en la investigación de los sucesos de aquel siglo, tropezamos con los nombres de los innovadores que introdujeron, no sólo la filosofía carte-

siana, sino también las doctrinas de Bacon, de Locke, de Newton, de Gassendi, de Condillac, y que modificaron planes de estudios y métodos de enseñanza. Coinciden con ellos las grandes expediciones de exploración científica, en que invirtió millones la corona. La curiosidad científica es consustancial a la época y penetraba hasta en los salones: recuérdese el de Mariquita Sánchez en Buenos Aires. Humboldt la observa en todas las ciudades que visita en América. Desde las matemáticas y la física hasta la arqueología de las extinguidas civilizaciones aborígenes y la filología de sus lenguas, todo tuvo devotos y cultivadores, que a veces tenían que fabricarse sus propios instrumentos de trabajo. Así, al desarrollo de la astronomía aportaron multitud de observaciones que no podían verificarse en Europa. Y —para citar sólo ejemplos salientes— el ensayo de Caldas sobre *La influencia del clima en los seres organizados;* la *Flora mexicana,* de Mociño y Sessé; el *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales,* de Alcedo; la *Historia antigua de México,* de Clavijero, perduran como obras clásicas. No debe olvidarse que los hombres que dirigieron doctrinalmente nuestras revoluciones de independencia y la organización de las repúblicas se habían formado en nuestro medio colonial, en parte oponiéndose a la educación de los institutos oficiales, pero en parte aprovechándola. Andrés Bello, el hombre de más amplio saber que tuvo en su tiempo la América española, aunque debió mucho a veinte años de Europa, se educó en su nativa Venezuela, en aquella Caracas donde tanta influencia ejercía la Universidad de Santo Domingo, y allí comenzó los trabajos en que con poderosa originalidad había de cimentar sobre nuevas bases el estudio del sistema estructural de nuestro idioma.

Sobre las universidades dominicanas sabemos, dije, muy poco. Y sin embargo, su existencia al parecer larvada estaba llena de vitalidad intelectual. Así lo revelan hijos eminentes como Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1684-1768), obispo e historiador de Cuba, "el obispo" de la larga fama, el que valerosamente afrontó a los invasores ingleses de La Habana en 1762; el Racionero Antonio Sánchez Valverde (1729-1790), predicador y escritor, que defendió a su tierra nativa contra el desdén metropolitano; el jurista Vicente Antonio Faura (1750-1797), ilustre por su fracasada defensa de unas víctimas de la falsía política.

Cuando hasta la isla llegan las tempestades de la Revolución Francesa, los hombres sedentarios de la medio olvidada colonia se convierten en hombres activos y apasionados al trasladarse a tierras nuevas. El caso es complejo y de mucha historia. La zona del Mar Caribe había padecido mucho tiempo el persistente ataque de los enemigos de España: poco a poco, Inglaterra, Francia, Holanda, hasta Dinamarca, le roban sus islas y parte de sus tierras continentales, hasta el punto de que ahora, entre todas las Antillas, grandes y pequeñas, sólo dos, Cuba y Puerto Rico, y la porción mayor de otra, Hispaniola, pertenecen al dominio de nuestra

lengua. En 1586, Drake asalta la ciudad de Santo Domingo, con saqueos, incendios y muertes; en 1591, Newport destruye la Yaguana, donde ahora se alza la capital de la República de Haití. Para evitar los daños de la piratería, las autoridades inventan y cumplen el peregrino y funesto plan de despoblar el norte de Hispaniola: con ello se abrió entrada a los usurpadores de tierras. En 1697, España hubo de reconocer la soberanía de Francia sobre la porción occidental de Hispaniola. En 1795, en el tratado de Basilea, que pone fin a la guerra con la República Francesa, España le cede su parte de isla y dispone trasladar a Cuba la Real Audiencia de Santo Domingo, el personal de la administración pública, y hasta los restos de Colón, enterrados en la capital dominicana, según voluntad testamentaria del Descubridor. El traspaso a Francia no se hizo en seguida: hubo que esperar a 1801. Entretanto, en la porción de isla originariamente francesa habían ocurrido los levantamientos de esclavos que fueron preludio de la independencia de Haití, proclamada en 1804. Los franceses permanecieron en la antigua porción española de la isla cuando se les arrojó de la porción que había sido francesa; pero de la española los echaron también, en 1808, como consecuencia del alzamiento del 2 de mayo en España. Vuelve Santo Domingo a formar parte del imperio español, hasta que en 1821 José Núñez de Cáceres (1772-1846), hombre de gobierno y de universidad, docto e inquieto, declara la independencia. Al año siguiente, los haitianos invaden el territorio de Santo Domingo y pretenden hacer de toda la isla, a pesar de las diferencias de idioma y de costumbres, una nación sola; pero se les expulsa en 1844, y se funda la República Dominicana.

Asistimos entonces a la agonía de la cultura colonial. Durante este medio siglo (1795-1844) de acontecimientos calamitosos, el territorio hispánico de Santo Domingo se despuebla: miles de familias, principalmente las acaudaladas, emigran a Cuba, a Puerto Rico, a Venezuela, hasta a Nueva Granada y a México. A veces, con la esperanza del regreso, cerraban sus casas con su instalación y mobiliario completos; regresaban, y bien pronto nuevos trastornos los obligaban a reexpatriarse. Conventos hubo que quedaron abandonados. La Universidad de Santo Tomás de Aquino se cerró en 1801; restaurada en 1815, bajo la dirección de José Núñez de Cáceres, durante el breve paréntesis de retorno al poder de España, sobrevivió dos lustros, y al fin se extinguió, por desangramiento, durante la invasión de los haitianos. Poco a poco se fueron arruinando muchos edificios: iglesias, conventos, palacios, casas particulares, hasta residencias campestres. Hasta después de 1880, la capital estuvo llena de ruinas. *Ruinas,* justamente, titula una de sus más conocidas composiciones (1876) el poeta que en su tiempo representó los nuevos anhelos del país:

Memorias venerandas de otros días,
soberbios monumentos,
del pasado esplendor reliquias frías...

¡Oh Quisqueya! Las ciencias agrupadas
te alzaron en sus hombros,
del mundo a las atónitas miradas,
y hoy nos cuenta tus glorias olvidadas
la brisa que solloza en tus escombros...

Vinieron años de amarguras tantas,
de tanta servidumbre,
que hoy esa historia al recordar te espantas...

Y las artes entonces, inactivas,
murieron en tu suelo,
se abatieron tus cúpulas altivas,
y las ciencias tendieron, fugitivas,
a otras regiones, con dolor, su vuelo...

Fue Cuba el país donde los dominicanos —"su juventud más florida, sus ancianos prominentes"— se refugiaron en mayor número. Su influencia se extendió a toda la vida social. Llevaban consigo sus costumbres señoriales; llevaban obras de arte y bibliotecas; el primer piano de concierto lo llevó el Dr. Bartolomé de Segura, y en su casa dio el músico alemán Carl Rischer sus primeras lecciones en aquel instrumento. Refiriendo el caso, el compositor cubano Laureano Fuentes Matons comenta ingenuamente: "las familias dominicanas... como modelos de cultura y civilización nos aventajaban en mucho entonces". Y Manuel de la Cruz, el estimado crítico literario, dice: "aquellos hijos de la vecina isla de Santo Domingo... al emigrar a nuestra patria en las postrimerías del siglo XVIII, dieron grandísimo impulso al desarrollo de la cultura, siendo para algunas comarcas, principalmente para el Camagüey y Oriente, verdaderos civilizadores".

Durante el siglo XVIII había comenzado en Cuba el ímpetu de prosperidad que había de transformarla en uno de los países privilegiados de América, capaz de atravesar largos períodos de guerra y de crisis, si no incólume, a lo menos con inexhausto vigor que le ha permitido siempre el fácil recobro. Con la prosperidad cundía el afán de saber, se multiplicaban las iniciativas de progreso. La Sociedad Económica de Amigos del País, organizada en 1793, es la grande impulsora: crea la primera biblioteca pública; dota cátedras; imprime libros; en 1831 funda la mejor revista de su tiempo en idioma castellano, la *Bimestre*. Presiden el grupo inicial de innovadores el filósofo José Agustín Caballero (1762-1835) y Francisco de Arango y Parreño (1765-1837), el abogado y economista de quien tantos beneficios recibió su tierra. Entrado ya el siglo XIX, otro nuevo grupo, mucho más nutrido, da a la cultura cubana extraordinario empuje: lo encabezan los filósofos Félix Varela (1787-1853) y José de la Luz y Caballero (1800-1862), el naturalista Felipe Poey (1799-1891), el historiador —sociólogo *avant la lettre*—, José Antonio Saco (1797-1879), el humanista Domingo del Monte (1804-1853) y el poeta José María Heredia (1803-1839), "el cantor del Niágara". De

ellos, los dos últimos son hijos de dominicanos emigrantes: Del Monte, nacido en Venezuela, pero residente en Cuba desde su infancia hasta que el gobierno español, sospechándolo peligroso, lo confina en Madrid, donde ha de morir; Heredia nacido en Cuba, no alcanza a vivir en ella sino ocho años, en cinco períodos distintos, y reparte sus andanzas entre Santo Domingo (donde en 1810 nació uno de sus hermanos, muerto después en la infancia), Venezuela, los Estados Unidos y México, donde ha de morir. A Domingo Del Monte se le llamó siempre dominicano (así, en la célebre novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, la *Amalia* de Cuba): su nacimiento en Venezuela se miró siempre, con clara razón, como cosa accidental; pero su casa espléndida fue el centro de la vida literaria de Cuba; allí se repartían gloria y consejo. Fue uno de los sostenes de la egregia *Revista Bimestre*. Y de él se ha dicho, además, que "inaugura el arte de la prosa en Cuba". La poesía de Heredia, expatriado perpetuo, será la voz de protesta de la patria cubana, atada todavía al poder de España cuando sus hermanas se habían hecho libres. La cultura en Cuba, durante cien años, será siempre cultura en rebeldía.

La contribución dominicana había comenzado mucho antes, desde luego, y de modo directo, con la presencia de emigrados que en su mayor parte habían sido alumnos de la Universidad de Santo Tomás de Aquino y en ella se habían doctorado: Leonardo Del Monte y Medrano, el padre de Domingo, teniente de gobernador en La Habana desde 1811 hasta su muerte en 1820; José Francisco Heredia y Mieses (1776-1820), el padre de José María, juez probo y escritor severo, cuya vida es toda honestidad, bondad y dolor ("bajo cada dolor, una virtud"); José Antonio Bernal (1775-1853), propagador de la vacuna en compañía del insigne Romay; Juan de Mata Tejada (1790-1835) que, además de abogado, fue pintor e introductor de la litografía; el magistrado Gaspar de Arredondo y Pichardo (1773-1859); fray José Félix Ravelo, rector de la universidad habanera (1817); Antonio Del Monte y Tejada (1783-1861), historiador de prosa magistral; el naturalista Manuel de Monteverde (1793-1871), a quien Varona llamaba "hombre de estupendo talento y de saber enciclopédico" (dejó, entre otros pocos escritos, unas deliciosas cartas sobre el cultivo de las flores); los abogados Lucas de Ariza († 1856) y Sebastián Pichardo...

En la época de José María Heredia y de Domingo Del Monte hay otro grupo, más joven, de dominicanos nativos, que interviene en la vida intelectual de Cuba: los poetas Francisco Muñoz del Monte (1800-c. 1865) y Manuel Garay Heredia; el matemático Manuel Fernández de Castro; el dramaturgo Francisco Javier Foxá (1816-c. 1865), que inicia el teatro romántico en América al mismo tiempo que aparece en España; el geógrafo y lexicógrafo Esteban Pichardo (1799-c. 1880), cuyo *Diccionario provincial* (1836) es el más antiguo y de más sabor entre los vocabularios de regionalismos de América. De este grupo, dos hermanos, los An-

gulo Guridi, regresaron a Santo Domingo, establecida ya la república. El mayor, Javier (1816-1884), arraigó allí de nuevo y escribió teatro, novela y poesía, con temas ya indígenas, ya coloniales. Al llegar, en 1853, escribió en el barco una extensa composición *A la vista de Santo Domingo,* de la cual se hicieron célebres en el país cuatro versos halagadores y consoladores para la antigua "Atenas del Nuevo Mundo":

¡Quién te dijera, Grecia, que algún día
modesta virgen de la indiana zona
su delicada frente adornaría
con el mismo laurel de tu corona!

Alejandro (1818-1906), el otro hermano, nunca se fijó suelo; erró por todos los países de América; cuando lo conocí, de paso en Cuba, tenía ochenta y seis años, y recorría el tradicional Paseo del Prado como los jóvenes, sin sombra de fatiga; dos años después murió en Nicaragua. En Chile publicó su libro más valioso, de estudios constitucionales.

Después, los descendientes de familias dominicanas pululan en la vida intelectual de Cuba. Baste recordar a Antonio Angulo Heredia, a Calixto Bernal, a Manuel Márquez Sterling; finalmente, al poeta cubano-francés de *Los trofeos,* primo carnal y homónimo del "cantor del Niágara", José María de Heredia (1842-1905).

José Núñez de Cáceres, el autor de la primera y fugitiva independencia de Santo Domingo, jurista y escritor, vivió algún tiempo en Cuba, donde se dice que ejerció influencia intelectual; tras la invasión haitiana que aniquiló su obra, buscó refugio en Venezuela (1823), pero su acritud en la polémica política le valió la expulsión; se trasladó a México, y allí, morigerado tal vez por la experiencia, pudo merecer el título de benemérito del Estado de Tamaulipas que le otorgó la legislatura local. Uno de sus hijos, Pedro, nacido en Cuba (1802), fue senador en México; uno de sus nietos, José María, poeta académico en Venezuela.

COSAS DE LAS INDIAS *

El viajero que sale de su lugar nativo hacia tierras ajenas se entretiene en descubrir caras parecidas a las que dejó atrás. Y quiere definir a qué saben las frutas desconocidas. En América, los descubridores buscaban en todo semejanzas con Europa. Colón creyó oír cantar ruiseñores en las Antillas; no sé qué pájaro le engañó. Ahora se le llama allí ruiseñor a uno de los pájaros indígenas (¿el "Mimus polyglotus"?). Después los conquistadores le llamaron al ananás, piña; al zapotillo, níspero; al puma, león; gallo de la tierra, gallipavo, y finalmente, pavo al guanajo de Cuba o gua-

* *La Nación,* Buenos Aires, 4 de febrero de 1940.

jolote de México; la comadreja de Argentina es marsupial, no es el mustélido de España. El zorzal y la calandria de la América del Sur no son los europeos. En Europa se inventan nombres de fantasía para cosas del Nuevo Mundo, como "manzana de tierra".

En la literatura del siglo de las exploraciones y las conquistas hay dos corrientes: una, que quiere pintar las cosas nuevas en toda su novedad; otra que traduce en conocido lo desconocido. Aquel siglo tuvo sus Stevensons y sus Lotis, sus Lawrences y sus Morands. Así *El gran reino de la China* de fray Juan González de Mendoza conoció más de cuarenta ediciones en siete idiomas distintos. Los cronistas de Indias describen desde las estrellas nuevas hasta los insectos sorprendentes. El P. Las Casas, Oviedo, el P. Acosta, escriben íntegros tratados de zoología y botánica de América, donde goza el lector fruición de novela. Saben —no recuerdo si lo dicen— que apenas hay animal ni planta iguales a los de Europa. Entre los poetas Juan de Castellanos, mero cronista en verso, atesta sus *Elegías* de fauna y flora con nombres taínos y caribes. Al madrileño Eugenio de Salazar, poeta de la vida cotidiana, de odas a su mujer doña Catalina Carrillo, epístolas a los amigos y sonetos a las monjas vecinas en grandes días de la Iglesia, no había de escapársele nada pintoresco:

Allí el bermejo "chile" colorea,
y el naranjado "ají" no muy maduro;
allí el frío "tomate" verdeguea...

Otro poeta de estirpe rancia, el sevillano Juan de la Cueva, alaba el mamey, el aguacate, la guayaba, los zapotes...

Ercilla, quizá porque creyera que el estilo épico le prohibía el exceso de color local, guarda prudente silencio sobre el paisaje, salvo la fina descripción del archipiélago de Chiloé y las breves imágenes de "la grande cordillera y alta sierra" cubierta de nieve inaccesible. Cuando aventura precisiones —raras veces— menciona juntos la góndola italiana y la piragua indígena, la vicuña y la "lanuda oveja" (¿sería la alpaca, o la llama?), el maíz y "la frutilla coronada que produce la murta virtuosa"; ¿qué sería este mirto de frutos comestibles?

Pero hay poetas que cierran los ojos a lo que ven. Traen consigo su paisaje del Mediterráneo, el de Virgilio y Ovidio y Horacio, su historia natural de Plinio, hasta su zoología mitológica, con faunos y tritones. Y los más adictos al paisaje de artificio son los poetas nacidos de este lado del mar. El mexicano Francisco de Terrazas hace que el indio Huitzel hable del ciervo —el clásico "ciervo herido", a quien ha consagrado María Rosa Lida precioso estudio— y de la tórtola quejumbrosa, la no menos clásica "avícula blanda".

El chileno Pedro de Oña puebla los prados y bosques de los araucanos con plantas y animales que ni ellos conocieron, ni él mismo conoció, por la mayor parte, fuera de los libros:

Aquí veréis la rosa de encarnado,
allí el clavel de púrpura teñido,
los turquesados lirios, las violas,
jazmines, azucenas, amapolas...

Vense por ambas márgenes poblados
el mirto, el salce, el álamo, el aliso,
el sauce, el fresno, el nardo, el cipariso,
los pinos y los cedros encumbrados... [1]

Entre la verde juncia, en la ribera,
veréis al blanco cisne paseando...
Pues por el bosque espeso y enredado
ya sale el jabalí cerdoso y fiero,
ya pasa el gamo tímido y ligero,
ya corren la corcilla y el venado,
ya se atraviesa el tigre variado,
ya penden sobre algún despeñadero
las saltadoras cabras montesinas
con otras agradables salvajinas...

Como sería de esperar, los entes mitológicos que recorren estos prados y bosques de Chile no son deidades indias, sino

las Dríadas, Oréades, Napeas
y otras ignotas mil silvestres deas,
de sátiros y faunos perseguidas...

A todos los poetas de la época colonial los vence en profusión el grande y luminoso Bernardo de Valbuena, que llevó al arte barroco una nota nueva y original, de América, porque, si no nació aquí, vino a residir siendo niño muy pequeño, de dos o tres años. En su opulento poema *La grandeza mejicana* (1604) adorna a la tierra donde se educó con toda la riqueza vegetal de la literatura clásica. Para entonces ya se habían traído de Europa muchas de las plantas que él menciona, pero de seguro que no todas:

La verde pera, la cermeña enjuta,
las uvas dulces, de color de grana,
y su licor, que es néctar y cicuta.

El membrillo oloroso, la manzana
arrebolada, y el durazno tierno,
la incierta nuez, la frágil avellana.

La granada, vecina del invierno,
coronada por reina del verano,
símbolo del amor y su gobierno...

Florece aquí el laurel, sombra y reparos
del celestial rigor, grave corona
de doctas sienes y poetas raros.

[1] Como Oña no tenía noción precisa de estos árboles, no sabe que "salce" y "sauce" son dos formas de una misma palabra.

Y el presuroso almendro, que pregona
las nuevas del verano, y por traerlas
sus flores pone a riesgo y su persona.

El pino altivo, reventando perlas
de transparente goma, y de las parras
frescas uvas, y el gusto de cogerlas.

Al olor del jazmín ninfas bizarras,
y a la haya y al olmo entretejida
la amable yedra con vistosas garras...

Y continúa: el sangriento moral, el sauce umbroso, la palma oriental, el funesto ciprés, el derecho abeto, el liso boj, el taray, el roble bronco, el álamo perfeto, la ñudosa encina, el madroño, el cedro, el nogal; después, las flores: el azahar nevado, la amapola roja, la rosa, el clavel, la albahaca, el sándalo, la verbena, el girasol, el jazmín, el alhelí, el lirio, la violeta, el romero, el tomillo, la azucena, el jacinto, el narciso...

Hay, además, lujosa enumeración de caballos finos; en ella todo tiene visos de verdad, porque a pocos pasos de la conquista México se hizo famoso por sus caballerizas y sus jinetes. Valbuena da muchos nombres interesantes: el castaño colérico, el tostado alazán, "hecho de fuego en la color y el brío", el remendado hovero, el rucio rodado, el rosillo cubierto de rocío, el blanco en negras moscas salpicado; el zaino, el ceniciento gateado, el negro endrino, el zebruno, el picazo, el bayo.

El trasplante del paisaje europeo a la literatura de América se daba como clara consecuencia de la retórica del Renacimiento: el paisaje servía de adorno en poesía como en pintura, y obedecía a fórmulas tradicionales.

Pero América refluyó sobre Europa en mil formas. Ante todo, si los europeos trajeron el trigo y el arroz, la vaca y la oveja, el caballo y el perro, América les envió el maíz y la papa, el cacao y el tabaco, la quina y la coca, el pavo y el carey. Las "cosas maravillosas de las Indias", a medida que penetran en la vida de Europa, van penetrando en la literatura. Shakespeare habla de las batatas —golosina entonces apreciada como ahora los "marrons glacés"—, pero todavía no habla del tabaco. Los españoles aprendieron a fumar, a imitación de los indios de las Antillas, antes que los ingleses: Tirso, por lo menos, habla del cigarro, el "túbano de tabaco" para "echar la bendición" después de la comida. Verdad que el personaje —en *La villana de Vallecas*— es indiano, de regreso en España.

Al cabo de poco tiempo se empiezan a olvidar los orígenes americanos de muchas cosas. "Batatas de Málaga" se decía en España desde el siglo XVI. En Inglaterra se les llamó *españolas*, "Spanish potatoes". Y a la papa, después, *irlandesa*, "Irish potato": nombre que circula, paradójicamente, en el inglés de América. Al maíz se le ha atribuido origen orien-

tal, y en Italia se le llama *granturco*, "grano de Turquía". Víctor Hugo hace hablar a su *Cautiva*, en Oriente, de "campos de maíz".

Hay confusiones inesperadas: el cacto, que es exclusivamente autóctono de América, se reprodujo, trasplantado al Mediterráneo, con tanta velocidad, que en la pintura del siglo XVII aparece como vegetal característico de tierras áridas: por ejemplo, cuando se representa a Palestina en cuadros religiosos [1]. Y Flaubert, a pesar de los fabulosos estudios y viajes con que se documentó para escribir su *Salammbó*, incurre en el mismo error y habla de camaleones que trepan por las pencas de los cactos en la cercanías de Cartago.

Hace poco, Jean Giraudoux, en su admirable *Electra*, pone en la Grecia antigua tomates, que son mexicanos de nombre y origen. Como en su obra nunca falta la ironía, a ella atribuiremos, como deliberado anacronismo, los tomates en las huertas de los melenudos argivos.

ERASMISTAS EN EL NUEVO MUNDO *

COSA USUAL es suponer que España, al colonizar las Américas procedió con íntegra unidad de fe. Y oficialmente así procedió: la Corona procuró siempre que sus delegados tuvieran conciencia clara del deber de unidad en la fe y en la acción. Pero la realidad, debajo de la norma oficial, era múltiple, abigarrada. Así eran los tiempos. Al comenzar el período de colonización y evangelización —propiamente hacia 1508, cuando los españoles, que durante quince años sólo habían fundado ciudades en la isla de Santo Domingo, deciden establecerse en tierras vecinas—, en España germinaban hondas inquietudes espirituales: el Renacimiento no se limitaba ya a la simple renovación artística y literaria; el pensamiento filosófico ampliaba horizontes; la conciencia religiosa despertaba. Bajo la inspiración del cardenal Cisneros, la renovación de los estudios y la vigilancia sobre las costumbres de religiosos y de seglares se enderezaban hacia la unidad de la fe. Pero de pronto la germinación parte en pedazos el suelo: todo bulle, fecundado por las doctrinas de Erasmo. Poco después Europa es hoguera: ¡la Reforma! La fe española se veía en doble conflicto: detrás, la fe enemiga, en los moros y en los judíos; delante, la fe herética de los reformadores, cuyos precursores involuntarios habían sido los erasmistas.

Al comenzar la conquista, Isabel la Católica, siempre clara, certera, previsora, dispuso que sólo pasaran a las Indias cristianos viejos, cristianos

[1] Debo este dato al eminente botánico argentino D. Lorenzo R. Parodi.
* *La Nación*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1935.

de familia, que lo fuesen por los cuatro costados. Nada de conversos: judíos y moros habían sido o expulsados o convertidos; pero, no siempre íntima y real la obligada conversión, el peligro vivía.

Muerta la incorruptible Isabel, Fernando el Católico, doble siempre, hizo "habilitación e compusición" —esta composición despide aroma pecuniario— para permitir a los conversos trasladarse al Nuevo Mundo. Carlos V, en 1518, anuló el permiso dado por su abuelo. Tarde ya: América estaba llena de conversos, de los sinceros como de los fingidos, y la corriente nunca se detuvo. La Inquisición, establecida para América en 1519, organizada en tribunales desde 1569, luchó siglo y medio contra judíos y judaizantes, moros y moriscos. Al fin los venció: los cultos secretos desaparecieron, y los descendientes de infieles, definitivamente conquistados para el cristianismo, vivieron en paz y contentos, hasta olvidar sus dolorosos orígenes.

La inflexible violencia con que se persiguió a los gentiles cuya fe provenía del Viejo Mundo contrasta con el discreto tino, pocas veces olvidado, que se usó para extirpar las religiones del mundo nuevo: el Santo Oficio no ejercía jurisdicción sobre los indígenas; la Iglesia estaba segura de ganárselos con la persuasión, disolviendo lentamente sus creencias tradicionales.

Pero junto a los infieles procedentes de Europa estaban los heterodoxos, los herejes. Los anales de la Inquisición en América nos dan clara la historia de las religiones extrañas y su gradual extinción. No nos dan igualmente clara la historia de la herejía. Los procesos inquisitoriales abundan en denuncias de proposiciones heréticas; pero es frecuente que esas proposiciones no correspondan a ningún sistema de heterodoxia: o son ocurrencias pueriles o son meras aserciones de sentido común que sólo pudieron escandalizar suspicacias demasiado fáciles en aquella época de sutilezas teológicas. Real heterodoxia es difícil de encontrar entre los procesados, al paso que la fe mosaica se ve surgir hasta con vuelo místico, como en Luis de Carvajal el mozo, en México, en el siglo XVI. Y, sin embargo la heterodoxia existió y persistió en América. No siempre es infundada la acusación de protestantismo (luteranismo, dicen las denuncias): es muy probable en el caso de extranjeros como los alemanes y los ingleses; los extranjeros, a pesar de las prohibiciones, eran centenares.

Todavía en el siglo XVII hallamos inesperada prueba de la perduración del protestantismo: Gil González Dávila cuenta que en los tiempos en que el ilustre mexicano Fray Agustín Dávila Padilla fue arzobispo de Santo Domingo (1600-1604), el deán de la Catedral recogió en la diócesis y quemó en la plaza pública "trescientas Biblias en romance glosadas conforme a la secta de Lutero y de otros impíos": ¡Trescientas Biblias en tierra donde había pocos cientos de hogares en que se supiera leer! La Biblia perseguida era la única versión completa que hasta entonces existía impresa en nuestro idioma: la admirable traducción, en recia prosa del

siglo XVI, que corre bajo el nombre del protestante Cipriano de Valera, pero cuya gloria debe partirse entre él y otro heterodoxo anterior: Casiodoro de Reina.

No era heterodoxo Erasmo, pero estaba a dos pasos. Hubo discípulos suyos que sí lo fueron, como Juan de Valdés, gran místico, gran escritor. El amor de Erasmo al texto de la Escritura y su desamor a las construcciones e interpretaciones de los teólogos escolásticos, su devoción espiritual y su desvío para las ceremonias y la vida monástica, hasta su afición a las Epístolas paulinas abrían camino a los reformadores.

De 1522 a 1534, toda España se encendió en las discusiones nacidas de las doctrinas erasmistas, que irradiaban desde el Palacio Real y desde la Sede Primada de la Iglesia. La contienda terminó cuando, alarmadas con el avance de la Reforma en Alemania, en Inglaterra, en Suiza, y con los abundantes brotes locales de herejía, las autoridades políticas y eclesiásticas de España pusieron estorbos a la difusión de los escritos del humanista holandés. Con el tiempo fueron prohibidos.

¿Hubo muchos erasmistas en América? Tal vez no. Los partidarios de Erasmo en España eran principalmente los doctos, los humanistas, los hombres capaces de preferir las controversias de ideas a las contiendas de espada. A América venían hombres de acción; hasta los religiosos, durante los primeros cincuenta años, eran hombres escogidos por su capacidad activa, por su aptitud para hacer de la religión milicia y servirla con sacrificio, como Fray Pedro de Córdoba o Fray Domingo de Betanzos. Humanistas como Alessandro Geraldini eran la excepción, acompañada de fracaso.

Pero los erasmistas no podían estar ausentes. ¿Lo sería quizás el P. Carlos de Aragón? La fecha de 1512, en que se coloca su viaje a América, parecería muy temprana para el erasmismo español. Era doctor en teología por la Universidad de París, y —dice el P. Las Casas, que lo conoció y cuenta su historia— "solemnísimo predicador, que donde predicaba todo el mundo se iba tras él por oírlo". Se le creía pariente del rey Fernando. Estuvo en la isla de Santo Domingo como provisor de la diócesis, mientras llegaba el primer obispo, y tuvo allí gran acogida, porque, como aragonés, era paisano del tesorero Pasamonte y del factor Ampíes. "Daba de sí en los sermones grandes y claras señales de arrogancia y presunción"; mostraba "tener en poco la doctrina de Santo Tomás".

Hubo ocasión en que se destempló: "Perdone el señor Santo Tomás, que en esto no supo lo que dijo". ¿Antiescolasticismo de humanista? Quién sabe. Según parece, la autoridad que respetaba y ensalzaba era la de su maestro "el doctor Joannes Maioris". Sus opiniones, sus tesis —que no conocemos—, escandalizaron a la Orden de Dominicos: no pudo nada contra él, en Santo Domingo, porque lo defendieron sus valedores; pero en España, adonde se volvió pronto, fue perseguido —principal persegui-

dor, según parece, Fray Pedro de Victoria, futuro enemigo de Erasmo [1]—, y al fin se le obligó a retractación pública, se le privó de la predicación y se le encerró de por vida en monasterio, a pesar de la intercesión de Fernando el Católico.

Si sobre este enigmático Carlos de Aragón hay dudas, no las hay sobre Fray Juan de Zumárraga, una de las altas figuras de la Iglesia Católica en América, primer obispo y primer arzobispo de la Nueva España, donde favoreció la fundación de la universidad colonial y la introducción de la imprenta. Zumárraga, que salió de España en 1527, cuando la difusión de Erasmo alcanzaba plenitud, hizo imprimir en México, dos libros de inspiración erasmista: en 1544, la *Doctrina breve,* que es obra suya para uso de sacerdotes, en 1545 o 1546, la *Doctrina cristiana,* para los fieles, que es refundición de la *Suma* del doctor Constantino Ponce de la Fuente, a su vez influida por el *Diálogo* de Juan de Valdés. Ambos libros circularon sin estorbo hasta después de la muerte (1548) de Zumárraga. En 1559, el año en que el Indice de Roma prohíbe la lectura de la Biblia en lenguas vulgares y gran parte de las obras de Erasmo, casualmente se revisa la *Doctrina breve,* porque se ha tachado en ella la curiosa aserción —en nada erasmista— de que en las uniones que se hicieron en la resurrección de Cristo, "la sangre derramada fue recogida por la potencia divinal, a lo menos la que era necesaria para el cuerpo, y fue unida a la divinidad". ¡Extraño problema! Consultados cinco teólogos y juristas de México, entre ellos el catedrático de la Universidad Fray Bartolomé de Ledesma, reprobaron la aserción; pero, consultado el Consejo de la Inquisición en España, decidió que "no había por qué prohibir el libro del Arzobispo". La Inquisición, ni entonces ni después, encontró cosa que tachar en la *Doctrina breve* —que copia, retocándolos levemente, pasajes de *Enchiridión* y la *Paráclesis,* de Erasmo—, ni en la *Doctrina cristiana,* cuya sustancia procede del doctor Constantino Ponce, el canónigo hereje de Sevilla, póstumamente quemado en huesos el año de 1560. Pero se explica: ninguna de las dos *Doctrinas* menciona esas fuentes [2].

Otro erasmista no vulgar hubo en América, menos eminente que Zumárraga, menos conocido, pero de gran opinión entre sus contemporáneos. Se llamó Lázaro Bejarano. Era de Sevilla, donde hubo de nacer a comienzos del siglo XVI. Allí aparece escribiendo versos, entre 1531 y 1534, para justas literarias en honor de San Pablo, San Pedro, San Juan el Evangelista, la Magdalena y Santa Catalina. Perteneció al círculo sevillano de poetas que fueron amigos de Gutierre de Cetina, como Juan de Vadillo y Juan de Iranzo; no sabemos si llegó a conocer al madrigalis-

[1] Las Casas dice, por error, Fray "Diego" de Victoria.

[2] Sobre las *Doctrinas,* que Zumárraga hizo publicar, José Toribio Medina, en sus obras *La imprenta en México* y *La primitiva inquisición americana,* y Marcel Bataillon, en la edición del *Enchiridión* y la *Paráclesis,* publicada por el Centro de Estudios Históricos de Madrid, 1932.

ta, quizá demasiado joven cuando él embarcó para América. El viaje al Nuevo Mundo le fue favorable. En Santo Domingo o en Venezuela conoció a la familia del fundador de Coro y antiguo factor de la Isla Española, Juan de Ampíes, y casó con su hija doña Beatriz. Como la dama heredó de su padre el señorío de las islas de los Gigantes —Curazao, Aruba, Bonaire—, allí se trasladó Bejarano. Juan de Castellanos, el autor de las interminables y pintorescas *Elegías de varones ilustres de Indias*, dice que allí lo vio "con su doña María" —olvidaba el nombre de Beatriz—, "de tantas soledades descontenta". Eso "sería por el año de cuarenta". Pero no soportaron mucho aquellas soledades y se trasladaron, hacia 1541, al único lugar del Mar Caribe donde se hacía vida europea: la ciudad de Santo Domingo en la Española. No es seguro que volvieran a Curazao, donde dejaron delegados que en su nombre gobernaban.

Muchos años después, en 1558, ante el Cabildo Eclesiástico se acusó a Bejarano de conducta, palabra y opiniones irreverentes, en complicidad con Fray Diego Ramírez, de la Orden de la Merced. Se le sentenció, apeló, se ratificó la sentencia, y "abjuró de sus errores". Nunca tuvo otra cárcel que su propia casa. Al fraile se le quitaron los hábitos y decidieron enviarlo a España; poco después, dicen los jueces, "nos pareció no enviallo a España hasta que viniese el Arzobispo, con miedo que tenemos no se suelte de las naves y se pase a Alemania". Pero ¿qué habría hecho en Alemania el mercedario? De él nada posterior se sabe. El esperado arzobispo, Fray Andrés de Caravajal, tardó mucho ¡y al llegar se encontró con una Real Audiencia que no le toleraba el perseguir a los herejes! Así se comprende la circulación, muchos años después, de las versiones protestantes de la Biblia.

Bejarano permaneció, seguro y contento, en Santo Domingo: el médico escritor Juan Méndez Nieto, que allí estuvo de 1559 a 1567, nos lo pinta diciendo agudezas y escribiendo sátiras contra autoridades y contra particulares, como antes contra sacerdotes. No hay mención ni alusión, en Méndez Nieto, sobre cuestiones religiosas: ni sobre el proceso inquisitorial, ya concluso, ni sobre nuevos actos discutibles de Bejarano.

¿Cuáles habían sido las acusaciones del proceso? Veintinueve, de varia especie, se asentaron contra Bejarano y Fray Diego: en unas, se designa individualmente "al fraile" o "al casado"; en otras, se les incluye a ambos. Las más características: "Opónese al casado que dijo que San Pablo no se entendió hasta que vino Erasmo y escribió, habiendo precedido los santos doctores de la Iglesia". "Que la Sagrada Escriptura debe de andar en romance para que todos la lean y entiendan, ansi inorantes como sabios, el pastor y la viejecita". (Cotéjese con la *Paráclesis* de Erasmo: "Desearía yo, por cierto, que cualquier mujercilla leyese el *Evangelio* y las *Epístolas* de San Pablo, y aun más digo, que pluguiera a Dios que estuviesen traducidas en todas las lenguas de todos los del mundo. . ."). "Que para entender la Sagrada Escriptura no se curen de

ver doctores ni seguir expositores, sino que lean el texto, que Dios les alumbrará la verdad". "Condenar la teología escolástica, haciendo burla della y de sus doctores". Hay, después, opiniones sobre puntos históricos, como la identidad de María de Magdala y su lugar de origen, o censuras sobre actos externos de devoción. Todo de sabor erasmista; los acusadores lo creen luterano. Como señal de irreverencia se da el hacer coplas, ya sobre la Escritura —pero no es creíble que el erasmista se burlase de ella—, ya contra la veneración de reliquias, ya en burla contra sermones. Exceso: "el casado. . ., no siendo letrado, ha tomado amistad con predicadores nuevos para mostrarles a predicar a su modo y les ha persuadido que no prediquen doctrina de santos sino la Escritura solamente". Por fin: "que estuvo tres años en la isla de Curazao, de donde es gobernador; que no oyó misa ni se confesó él ni su mujer y gente". Pero ¿había sacerdotes en la desierta Curazao? Al fin, sólo de tres proposiciones hubo de abjurar. En la benigna sentencia, el Cabildo lo condenó a no leer libros en toda su vida, "si no fuere la Biblia". La sentencia quedó firme en 1559, ¡el año en que —de seguro los canónigos lo ignoraban todavía— el Indice romano de Paulo IV y el español de Valdés prohibían la lectura de la Biblia en lenguas modernas!

Pero este audaz Bejarano no era hombre vulgar. Su religión lo preocupaba: la entendía, eso sí, a la manera de Erasmo, con "devotio moderna". Y, en rara combinación, junto con su amor a la verdad espiritual bullía en él la sal sevillana, haciéndolo burlón y mordaz. Hallaba víctimas fáciles en tantos pobres predicadores de América, entre los cuales constituían excepción hombres de letras como Fray Alonso de Cabrera, el singular orador, o Micael de Carvajal, el poeta de la "Tragedia Josefina".

Sus versos religiosos son débiles; merece señal la erásmica devoción a San Pablo, a quien estima la gloria mayor de la religión "después de Dios y su Madre".

Y los pocos versos satíricos que de él conocemos perdieron su aguijón, con la borrosa lejanía de los motivos.

Fuera del proceso inquisitorial, es unánime el elogio de sus contemporáneos. Gonzalo Fernández de Oviedo, el famoso cronista, lo llama "hombre de honra e digno de crédito"; Alonso de Zorita, el juez historiador, lo define "persona muy honrada y de mucha virtud y verdad". "Sus gracias y sus sales no sé yo si podrán hallar iguales" dice Juan de Castellanos, que lo ensalza como docto. Para Méndez Nieto es "el más raro ingenio que pasó a las Indias". . ., "nunca supo decir mentira ni callar verdad, aunque fuese a su costa, como lo fue muchas veces". . .; "no le hizo ventaja Marcial. . . en epigramas graciosos y de agradables sentencias".

Como señor de indios en las islas de los Gigantes, dicen que fue justo y benévolo. Hay más: en defensa de los indígenas y dando noticias curiosas sobre ellos, escribió, "en muy elegante estilo" contra el vivaz polemista y pulidísimo prosador Juan Ginés de Sepúlveda el *Diálogo apolo-*

gético de que nos habla el oidor Zorita. ¡Lástima de pérdida! Porque en el *Diálogo* veríamos, de seguro, otra muestra de singular espíritu español: no es ya el sacerdote a quien las doctrinas de su propia religión lo compelen a sentirse hermano del salvaje, sino el colonizador, el gobernante, el señor de indios, quien los defiende y exalta, vencida la voluntad de poder por el espíritu de caridad.

BARROCO EN AMERICA *

SACHEVERELL SITWELL, el arquitecto y poeta, que ha dedicado largos viajes y buenos libros al arte barroco, dice que de sus ocho obras maestras arquitectónicas, cuatro están en México: el Sagrario Metropolitano, el Convento de los jesuitas en Tepozotlán, Santa Rosa de Querétaro y la Parroquia de Tasco. América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces refluyó sobre España, dueña de otro bien distinto, y aun atravesó los Pirineos, si no me engaña la capilla de la Virgen en la Catedral de Perpiñán.

¿No habrá creado América, como en arquitectura, otro gran estilo barroco en poesía? Sí: el de Bernardo de Valbuena, contemporáneo pero independiente de los grandes creadores de estilo en la época barroca de España. Es contemporáneo —lo he señalado más de una vez— de Góngora, jefe de los culteranos; de Quevedo, maestro de conceptistas; de Lope, dueño de la facilidad compleja; de los coloristas de Sevilla, como Rioja, de Antequera y de Granada. Trae "el rayo de oro del sol de América". Menéndez Pelayo lo llama "el primer poeta genuinamente americano, el primero en quien se siente la exuberante y desatada fecundidad genial de aquella pródiga naturaleza". Quintana, menos unilateral en su concepción de la "virgen del mundo, América inocente", dice que la poesía de Valbuena es "semejante al Nuevo Mundo..., país inmenso y dilatado, tan feraz como inculto, donde las espinas se hallan confundidas con las flores, los tesoros con la escasez, los páramos y pantanos con los montes y selvas más sublimes y frondosos". Su *Bernardo,* el poema con que aspiró a consagrarse Ariosto hispánico, es por su magnitud el equivalente poético de Tepozotlán; su *Grandeza mejicana,* el equivalente del Sagrario. Nuestras gentes de letras no saben lo que se pierden no leyendo a Valbuena. ¿Que resulta imposible leerse entero, y sin respiro, el *Bernardo?* También resulta imposible leerse así *La reina de las hadas,* de Edmund Spenser; pero todo inglés de buen gusto se lee de cuando en cuando unas páginas del poema, para llenarse los ojos de imágenes luminosas, los oídos de sonoridades finas. Así debería leerse el *Bernardo.*

* *La Nación,* Buenos Aires, 23 de junio de 1940.

Valbuena no hizo escuela, que sepamos: a menos que cuidadosa exploración nos revele discípulos suyos, ahora desconocidos. América se dejó envolver en las tres grandes corrientes que fluían de España: la de Lope, la de Quevedo, la de Góngora. Así, las tres se unen, con feliz consorcio, en Sor Juana Inés de la Cruz. Se piensa a veces que el siglo XVII en América fue sólo culterano extravagante, y se citan títulos como *Inundación castálida, Ecos de las cóncavas grutas del Monte Carmelo* y *Estrella de Lima convertida en sol*. Pero ni todo él fue extravagante, ni siquiera culterano, y a la influencia de Góngora se deben muy buenos versos. Lectores atentos van aquí y allí entresacando trozos de púrpura en la poesía de Hernando Domínguez Camargo, el de Bogotá; de Jacinto de Evia, el de Quito; de Juan de Ayllón, el de Lima; de Luis de Tejeda, el de Córdoba del Tucumán.

América persiste en su barroquismo cuando España lo abandona para adoptar las normas del clasicismo académico. En nuestro siglo XVIII, durante largo tiempo persiste el culto de los maestros del siglo anterior: Lope, Quevedo, Góngora, Calderón, que estilísticamente es "la academia de Góngora". Así, en México se publican hasta 1777 imitaciones de la *Canción alegórica a un desengaño*, del jesuita Bocanegra, escrita hacia 1650, tenuemente gongorina (Polifemo, Argos, Arión, verde escollo, en hilos de cristal venas de plata) y fuertemente calderoniana, bien que para responder con optimismo religioso al monólogo de Segismundo:

¿Cielos, en qué ley cabe
que el arroyo, la rosa, el pez y el ave,
que sujetos nacieron,
gocen la libertad que no les dieron,
y yo —¡qué desvarío!—
naciendo libre, esté sin albedrío?

La única variación, en nuestro siglo XVIII, es la nota prosaica, que no es todavía clasicista, sino a la manera de aquellos oscuros versificadores de la época más oscura de la poesía castellana, Gerardo Lobo y Francisco Gregorio de Salas.

El clasicismo académico llega hasta nosotros con retraso, y no creo que simultáneamente a todas partes: en Buenos Aires aparece antes que en México, según sospecho que sucede en la arquitectura; a Lavardén se le conoce desde antes de 1789, mientras que Fray Manuel de Navarrete —nacido en 1768— no comienza a publicar sus versos hasta 1806. Con él, y con sus amigos de la *Arcadia*, se impone en México el clasicismo. En el P. Sartorio (1746-1829), a ratos muy buen poeta, cuando canta a la Virgen, a ratos muy malo, cuando escribe versos de circunstancias, hay prosaísmo, pero no clasicista. Se dice que es deudor de Iriarte, pero tanto él como los muchos fabulistas mexicanos de su tiempo debieron de imitar en el poeta de Canarias el género, sin interpretarle la doc-

trina literaria. El lenguaje de Sartorio, en sus mejores poesías, está lleno de palabras y giros del siglo XVII. Recuerda a Sor Juana Inés de la Cruz:

Dulce es la herida; mas mira
que es también pena a un amante
que estando de amor herido
a ver quién le hirió no alcance...

Consuélame, pues me heriste;
y pues me enfermaste, dame
el alivio de la pena
que me consume y deshace...

Y que hay, junto en ella sola,
cuando en todo se reparte...

Tú mi jardín noble,
tú mi alegre huerto,
mi pensil tesalio
y mi campo ameno...

La supervivencia culterana es constante en México. No era Francisco Ruiz de León, que publicó la *Hernandía* en 1755, "el último poeta de su escuela", como se ha creído. Es todavía cultista elegante Cayetano Cabrera Quintero. José Agustín de Castro (1730-1814) calderoniza:

¿No has visto en selva frondosa
yedra que se enlaza erguida
por dar al ciprés la vida
con su estrechez amorosa?
¿Y que cuando veleidosa
en otros enredos piensa,
ve el ciprés en recompensa
que aquel favor que gozaba
de ser caricia no acaba
cuando pasa a ser ofensa?

Joaquín Velázquez de Cárdenas y León (1732-1786), hombre de amplitud universal, entre sus alegatos de jurista y su cátedra de matemáticas, entre sus exactas observaciones astronómicas y sus investigaciones geodésicas, entre sus proyectos de explotaciones mineras y desagüe de los lagos de México, entre sus lecturas de Bacon y de Newton, escribía sonetos culteranos. Así, el que dedicó *al más dichoso de los claveles, que mereció nacer en el mejor abril de los labios de Gerarda:*

Estrella de carmín, que a ser llegaste
lisonja de abril en que naciste,
tú que copero de la aurora fuiste
y en néctares de amor te consagraste,

a vida superior te trasladaste,
pues de Gerarda el labio mereciste;
de su esplendor tu rosicler teñiste
en la respiración que le usurpaste.

Sumiller de coral, perlas embozas
cuando purpúreo rey a otros prefieres:
ámbar exhalas que robando gozas;

flor te acreditas, pero mucho adquieres;
pues cuando ufano en su beldad reposas,
más que clavel, el labio suyo eres.

Otro, *a una señorita, a quien, estando mirándose en un espejo, se le cayó e hizo pedazos;* termina así:

Ese espejo, Belisa, por más verte,
quebrarse quiso con estudio y arte;
que antes sola una vez te miró advierte:

ahora se añadió un ojo en cada parte
Cíclope antes de vidrio, en mejor suerte
se hizo Argos de cristal para mirarte.

En fin, este culteranismo penetra hasta el siglo XIX, hasta el *Diario de México,* en que se dieron a conocer Navarrete y sus árcades. En octubre de 1806, Mariano Ignacio Madrazo —de quien nada se sabe— publica un mediano soneto culterano a una hermosa envejecida:

Flora es aquella cuya edad luciente
alma fue de abril, copia del cielo,
cuyo dorado, cuyo hermoso pelo
equivocó las luces del oriente. . .

Y Juan de Dios Uribe —otro desconocido, de quien sólo se sabe que fue oficial en la secretaría del Virreinato y gran devoto de la Virgen mexicana de Guadalupe—, publica versos culteranos hasta 1812. Para entonces ya está en marcha el proceso de la independencia, y, en cuestiones de letras y artes, en el *Diario de México* se comenta a Lessing y a Winckelmann; el mexicano Fray Servando de Mier y el venezolano Simón Rodríguez habían traducido la *Atala,* de Chateaubriand, y el botánico Lejarza (1785-1824), clasificador de las orquídeas, dedica versos a una Laura que en el piano "modulaba a Beethoven dulcemente". Y mientras tanto, Uribe publica en marzo de 1811 el magnífico soneto —que parecería escrito en 1611— *Mi desengaño, arrimado a una fuente que estaba muy rica de jaspes pero sin agua:*

¿No eres tú la que quiso a la mañana
imitarle las perlas atrevidas,
y en flor de jaspes tienes prevenida,
por nieve, mármol; pórfido, por grana?

Pues ese viento de tu pompa ufana,
ése enjugó tu cristalina vida,
que quien se puso tan envanecida
fue providencia que quedase vana.

¿Qué olorosa merced te debe el prado
engañando, de fuente, tantas flores
que alistaron su vida a tu cuidado?

Mentiste la esperanza a sus verdores.
¡Oh, aviso superior de lo crïado!
¡Oh propiamente imagen de señores!

DON JUAN RUIZ DE ALARCON *

DENTRO DE LA unidad de la América española, hay en la literatura caracteres propios de cada país. Y no únicamente en las obras donde se procura el carácter criollo o el carácter indígena, la descripción de la vida y las cosas locales. No; cualquier lector avezado discierne sin grandes esfuerzos la nacionalidad, por ejemplo, de los poetas. Los grandes artistas, como Martí o Darío, forman excepción muchas veces. Pero observando por conjuntos, ¿quién no distingue entre la *facundia,* la *difícil facilidad,* la elegancia venezolana, a ratos superficial, y el lirismo metafísico, la orientación trascendental de Colombia? ¿Quién no distingue, junto a la marcha lenta y mesurada de la poesía chilena, los ímpetus brillantes y las audacias de la Argentina? ¿Quién no distingue la poesía cubana, elocuente, rotunda, más razonadora que imaginativa, de la dominicana, semejante a ella, pero más sobria y más libre en sus movimientos? ¿Y quién, por fin, no distingue, entre las manifestaciones de ésos y los demás pueblos de América, este carácter peculiar: el sentimiento velado, el tono discreto, el matiz crepuscular de la poesía mexicana?

Como los paisajes de la altiplanicie de la Nueva España, recortados y aguzados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos de azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria mesura, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordes con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de las tierras tórridas; otoño de temperaturas discretas, que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas.

Así descubrimos la poesía mexicana desde que se define: poesía de tonos suaves, de emociones discretas. Así la vemos, poco antes de la independencia, en los *Ratos tristes,* efusiones vertidas en notas que alcanzan cristalina delicadeza, de Fray Manuel de Navarrete; después, en José Joaquín Pesado, cuyos finos paisajes de la vertiente del Atlántico, *Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba,* aunque requerían más vigoroso pincel, revelan un mundo pictórico de extraordinaria fascinación; en las canciones místicas de los poetas religiosos de mediados del siglo XIX; en la filosofía estoica de los tercetos de Ignacio Ramírez; en las añoranzas que llenan los versos de Riva Palacio; en la grave inspiración clásica de Pegaza y de Othón; en *Pax animae* y *Non omnis moriar,* los más penetrantes y profundos acentos de Gutiérrez Nájera, poeta otoñal entre todos, "flor

* Conferencia pronunciada en la Librería General de México la noche del 6 de diciembre de 1913; se publicó en *Nosotros,* México, marzo de 1914 (hay tirada aparte, del mismo año); fue reproducida en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* de la Universidad de La Habana, tomo XX, 1915, pp. 145-163 (hay tirada aparte, *El Siglo XX,* La Habana, 1915). Recogida en *Seis ensayos en busca de nuestras expresión.* [1928].

de otoño del romanticismo mexicano", como certeramente le llamó Justo Sierra; por último, en las emociones delicadas y la solemne meditación de nuestros más amados poetas de hoy, Nervo, Urbina, González Martínez. Excepciones, desde luego, las hay: en Gutiérrez Nájera *(Después)* y en Manuel José Othón *(En el desierto)* encontramos notas intensas, gritos apasionados; no serían tan grandes poetas como son si les faltaran. Los poetas nacidos en la tierra baja, como Carpio y Altamirano, nos han dado paisajes ardientes. Y, sobre todo, me diréis, Díaz Mirón. ¡Ah, sí! Díaz Mirón, que es de los poetas mexicanos nacidos en regiones tórridas, recoge en sus grandes odas los ímpetus de la tierra cálida y en los cuadros del *Idilio* las reverberaciones del sol tropical. Pero hasta él baja el hálito pacificador de la altiplanicie: a él le debemos canciones delicadas como la *Barcarola* y la melancólica *Nox;* filosofía serena en la oda *A un profeta,* y paisajes tristes, teñidos de emoción crepuscular, como en *Toque:*

¿Do está la enredadera, que no tiende
como un penacho su verdor oscuro
sobre la tapia gris? La yedra prende
su triste harapo al ulcerado muro.

Si el paisaje mexicano, con su tonalidad gris, se ha entrado en la poesía, ¿cómo no había de entrarse en la pintura? Una vez, en una de las interminables ordenaciones que sufren en México las galerías de la Academia de Bellas Artes, vinieron a quedar frente a frente, en los muros de una sala, pintores españoles y pintores mexicanos modernos. Entre aquellos españoles, ninguno recordaba la tragedia larga y honda de las mesetas castellanas, sino la fuerte vida del Cantábrico, de Levante, de Andalucía; entre los mexicanos, todos recogían notas de la altiplanicie. Y el contraste era brusco; de un lado, la cálida opulencia del rojo y del oro, los azules y púrpuras violentos del mar, la alegre luz del sol, las flores vívidas, la carne de las mujeres, en los lienzos de Sorolla, de Bilbao, de Benedito, de Chicharro, de Carlos Vázquez; de otro, los paños negros, las caras melancólicas, las flores pálidas, los ambientes grises, en los lienzos de Juan Téllez, de Germán Gedovius, de Diego Rivera, de Angel Zárraga, de Gonzalo Argüelles Bringas.

Así, en medio de la opulencia del teatro español en los siglos de oro; en medio de la abundancia y el despilfarro de Lope, de Calderón y de Tirso, el mexicano Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza da una nota de discreción y sobriedad. No es espejismo de la distancia. Acudamos a su contemporáneo Don Juan Pérez de Montalván, y veremos qué nos dice en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla,* al final de su miscelánea *Para todos* (1632).

"Don Juan Ruiz de Alarcón las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar, y

nada que reprehender, que después de haberse escrito tanto, es gran muestra de su caudal fertilísimo" [1].

Si la singularidad de Alarcón se advirtió desde entonces, ¿cómo después nadie ensayó explicarla? Es que Alarcón sólo había dado tema, por lo general, a trabajos de tipo académico, donde apenas apunta la curiosidad de investigación psicológica. La crítica académica —y especialmente sus más ilustres representantes en este asunto, Hartzenbusch y Fernández Guerra— dio por sentado que Alarcón, a quien tradicionalmente se contaba entre los jefes del teatro nacional, había de ser tan español como Lope o Tirso. Y el desdén metropolitano, aun inconsciente y sin malicia, ayudado de la pereza, vedaba buscar en la nacionalidad de Alarcón las raíces de su *extrañeza*. ¿Cómo la lejana colonia había de engendrar un verdadero *ingenio de la corte*? La patria, en este caso, resultaba mero accidente.

Hoy sabemos que no. En rigor, ¿no fue ya lugar común del siglo XIX hablar del carácter español de los escritores latinos nacidos en España, el españolismo de los Sénecas y de Quintiliano, de Lucano y de Marcial, de Juvenco y de Prudencio?

Alarcón nació en la ciudad de México, hacia 1580. Marchó a España en 1600. Después de cinco años en Salamanca y tres en Sevilla, volvió a su país en 1608, y se graduó de licenciado en Derecho civil por la antigua Universidad de México. De allí, suponía Fernández-Guerra, había regresado a Europa en 1611; pero el investigador mexicano Nicolás Rangel ha demostrado que Alarcón se hallaba todavía en México a mediados de 1613, cuando su célebre biógrafo lo imaginaba estrenando comedias en Madrid. En la corte no lo encontramos hasta 1615. A los treinta y cuatro años de edad, más o menos, abandonó definitivamente su patria; en España vivió veinticinco más, hasta su muerte. Hombre orgulloso, pero discreto, acaso no habría sido víctima de las acres costumbres literarias de su tiempo, a no mediar su deformidad física y su condición de forastero. Sólo unos dos lustros debió de entregar sus obras para el teatro. Publicó dos volúmenes de comedias, en 1628 y 1634; en ellos se contienen veinte, y en ediciones sueltas se le atribuyen tres más: son todas las rigurosamente auténticas y exclusivamente suyas. Con todas las atribuciones dudosas y los trabajos en colaboración —incluyendo los diez en combinación con Tirso que le supone el francés Barry—, el total apenas ascendería a treinta y seis; en cambio, Lope debió de escribir más de mil —aun cercenando sus propias exageraciones y las aún mayores de Montalván—, Calderón cerca de ochocientas y Tirso cuatrocientas. Fuera del teatro, sólo produjo versos de ocasión, muy de tarde en tarde. De

[1] *Extraño, extrañeza,* solían usarse en el siglo XVII con significado de mero elogio, como *singular, único, peregrino*. Pero en el pasaje de Montalván no se ha perdido el significado de *rareza*.

seguro empezó a escribir comedias antes de 1615, y tal vez algunas haya compuesto en América; de una de ellas, *El semejante a sí mismo,* se juzga probable; y, en realidad, tanto ésa como *Mudarse por mejorarse* (entre ambas hay muchas semejanzas curiosas), contienen palabras y expresiones que, sin dejar de ser castizas, se emplean más en México, hoy, que en ningún otro país de lengua castellana. Posibilidad tuvo de hacerlas representar en México, pues se edificó teatro hacia 1597 (el de D. Francisco de León) y se estilaban

fiesta y comedias nuevas cada día,

según testimonio de Bernardo de Valbuena en su frondoso poema de *La grandeza mexicana* (1604). Probablemente colaboró, por los años de 1619 a 1623, con el maestro Tirso de Molina, y si *La villana de Vallecas* es producto de esa colaboración, ambos autores habrán combinado en ella sus recuerdos de América: Alarcón, los de su patria; Tirso, los de la isla de Santo Domingo, donde estuvo de 1616 a 1618.

La curiosa observación de Montalván, citada mil veces, nunca explicada, sugiere, al fin, a Fitzmaurice-Kelly el planteo del problema: "Ruiz de Alarcón —dice— es menos genuinamente nacional que todos ellos (Lope, Tirso, Calderón), y la verdadera individualidad, la *extrañeza,* que Montalván advirtió en él con cierta perplejidad, le hace ser mejor apreciado por los extranjeros que en su propio país (España)".

Menos español que sus rivales: tampoco escapó al egregio Wolf el percibirlo, aunque se contentó con indicarlo de paso.

El teatro español de los siglos de oro, que busca su fórmula definitiva con las escuelas de Sevilla y de Valencia, la alcanza en Lope, y la impone durante cien años de esplendor, hasta agotarla, hasta su muerte en los aciagos comienzos del siglo XVIII. No es, sin duda, la más perfecta fórmula de arte dramático; no es sencilla y directa, sino artificiosa: la *comedia* pretende vivir por sí sola, bastarse a sí misma, justificarse por su poder de atracción, de diversión, en suma. Dentro de ella caben, y los hubo, grandes casos divinos y humanos: no siempre su realidad profunda vence al artificio, y el auto sacramental, donde hallaron cabida altísimas concepciones, está sujeto a la complicada ficción alegórica.

La necesidad de movimiento: esa es la característica de la vida española en los siglos áureos. Y ese movimiento, que se desparrama en guerras y navegaciones, que acomete magnas empresas religiosas y políticas, es el que en la literatura hace de *La Celestina,* del *Lazarillo,* del *Quijote* ejemplos iniciales de realismo activo, con vitalidad superior a la del realismo meramente descriptivo o analítico; el que en los conceptistas y culteranos se ejercita de imprevisto modo, consumiéndose en perpetuo esfuerzo de invención, y el que, por fin, en el teatro, da a la vida apariencia de rápido e ingenioso mecanismo.

Nadie como Lope de Vega para dominar ese mecanismo, en buena parte invento suyo, y someterlo a toda suerte de combinaciones, multi-

plicando así los modelos que inmediatamente adoptó España entera. Dentro del mecanismo de Lope cupieron desde los asuntos más pueriles, tratados con vivacidad de cinematógrafo, hasta la más vigorosa humanidad; pocas veces, y entonces sin buscarlo, el problema ético o filosófico. En Tirso, en Calderón, por momentos en otros dramaturgos, como Mira de Amescua, esos problemas entraron en el teatro español y lo hicieron lanzarse en vuelos vertiginosos.

En medio de este teatro artificioso, pero rico y brillante, Don Juan Ruiz de Alarcón manifestó personalidad singular. Entróse como aprendiz por los caminos que abrió Lope, y lo mismo ensaya la tragedia grandilocuente (en *El Anticristo*) que la comedia extravagante (en *La cueva de Salamanca*). Quiere, pues, conocer todos los recursos del mecanismo y medir sus propias fuerzas; día llega en que se da cuenta de sus aptitudes reales, y entonces cultiva y perfecciona su huerto cerrado. No es rico en dones de poeta: carece por completo de virtud lírica; versifica con limpieza (salvo en los endecasílabos) y hasta con elegancia. No es audaz y pródigo como su maestro y enemigo, Lope, como sus amigos y rivales: es discreto —como mexicano— escribe poco, pule mucho y se propone dar a sus comedias sentido claro. No modifica, en apariencia, la fórmula del teatro nacional; por eso superficialmente no se le distingue entre sus émulos y puede suponérsele tan español como ellos; pero internamente su fórmula es otra.

El mundo de la comedia de Alarcón es, en lo exterior, el mismo mundo de la escuela de Lope: galanes nobles que pretenden, contra otros de su categoría o más altos, frecuentemente príncipes, a damas vigiladas, no por madres que jamás existen, sino por padres, hermanos o tíos; enredos e intrigas de amor; conflictos de honor por el decoro femenino o la emulación de los caballeros; amor irreflexivo en el hombre; afición variable en la mujer; solución, la que salga, distribuyéndose matrimonios aun innecesarios o inconvenientes. Pero este mundo, que en la obra de los dramaturgos españoles vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras, en Alarcón se mueve con menos rapidez: su marcha, su desarrollo son más mesurados y más calculados, sometidos a una lógica más estricta (salvo los desenlaces). Harzenbusch señaló ya en él "la brevedad de los diálogos, el cuidado constante de evitar repeticiones y la manera singular y rápida de cortar a veces los actos" (y las escenas). No se excede, si se le juzga comparativamente, en los enredos; mucho menos en las palabras; reduce los monólogos, las digresiones, los arranques líricos, las largas pláticas y disputas llenas de chispeantes y brillantes juegos de ingenio. Sólo los relatos suelen ser largos, por excesivo deseo de explicación, de lógica dramática. Sobre el ímpetu y la prodigalidad del español europeo que creó y divulgó el mecanismo de la *comedia,* se ha impuesto como fuerza moderadora de la prudente sobriedad, la discreción del mexicano.

Y son también de mexicano los dones de observación. La observación maliciosa y aguda, hecha con espíritu satírico, no es privilegio de ningún pueblo; pero si el español la expresa con abundancia y desgarro (¿qué mejor ejemplo que las inacabables diatribas de Quevedo?), el mexicano, con su habitual reserva, la guarda socarronamente para lanzarla bajo concisa fórmula en oportunidad inesperada. Las observaciones breves, las réplicas imprevistas, las fórmulas epigramáticas abundan en Alarcón y constituyen uno de los atractivos de su teatro. Y bastaría comparar para este argumento los enconados ataques que le dirigieron Lope y Tirso, Quevedo y Góngora y otros ingenios eminentes —si en esta ocasión mezquinos—, con las sobrias respuestas de Alarcón, por vía alusiva, en sus comedias, particularmente aquella, no ya satírica, sino amarga, de *Los pechos privilegiados:*

Culpa a aquel que, de su alma
olvidando los defetos,
graceja con apodar
los que otro tiene en el cuerpo.

La observación de los caracteres y las costumbres es el recurso fundamental y constante de Alarcón mientras en sus émulos es incidental: la observación, no la reproducción espontánea de las costumbres ni la libre creación de los caracteres, en que no los vence. El propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística.

Dentro del antiguo teatro español, Alarcón crea la especie, en él solitaria, sin antecedentes calificados ni sucesión inmediata, de la comedia de costumbres y de caracteres. No sólo la crea para España, sino que ayuda a crearla en Francia: imitándolo, traduciéndolo, no sólo a una lengua diversa, sino a un sistema artístico diverso, Corneille introduce en Francia con *Le menteur* la alta comedia, que iba a ser en manos de Molière labor fina y profunda. Esa comedia, al extender su imperio por todo el siglo XVIII, con el influjo de Francia sobre toda literatura europea, vuelve a entrar en España para alcanzar nuevo apogeo, un tanto pálido, con Moratín y su escuela, en la cual figura significativamente otro mexicano de discreta personalidad: Manuel Eduardo de Gorostiza. Así, la comedia moral, en la época moderna, recorre un ciclo que arranca de México y vuelve a cerrarse en México.

Pero la nacionalidad nunca puede explicar al hombre entero. Las dotes de observador de nuestro dramaturgo, que coinciden con las de su pueblo, no son todo su caudal artístico: lo superior en él es la transmutación de elementos morales, en elementos estéticos, don rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular por eso en la literatura española.

En él la desgracia —su deformidad física— aguzó la sensibilidad y estimuló el pensar, llevándolo a una actitud y un concepto de la vida

fuertemente definido, hasta excesivo en su definición. Orgulloso y discreto, observador y reflexivo, la dura experiencia social lo llevó a formar un código de ética práctica, cuyos preceptos reaparecen a cada paso en las comedias. No es una ética que esté en franco desacuerdo con la de los hidalgos de entonces; pero sí señala rumbos particulares que importan modificaciones. Piensa que vale más, según las expresiones clásicas, *lo que se es* que *lo que se tiene* o *lo que se representa*. Vale más la virtud que el talento, y ambos más que los títulos de nobleza; pero éstos valen más que los favores del poderoso, y más, mucho más, que el dinero. Ya se ve: D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza vivió mucho tiempo con escasa fortuna, y sólo en la madurez alcanzó la situación económica apetecida. Pero había nacido y crecido en país donde la conquista reciente hacía profundas las distinciones de clase, y sus títulos de aristocracia eran excelentes, como que descendía por su padre de los Alarcones de Cuenca, ennoblecidos desde el siglo XII, y por su madre de la ilustrísima familia de los Mendoza, la que había dado mayor número de hombres eminentes a las armas y a las letras españolas. Alarcón nos dice en todas las formas y en todas las comedias —o poco menos— la incomparable nobleza de su estirpe: debilidad que le conocieron en su época y que le censura en su rebuscado y venenoso estilo Cristóbal Suárez de Figueroa.

El honor, ¡desde luego! El honor debe ser cuidadosa preocupación de todo hombre y de toda mujer; y debe oponerse como principio superior a toda categoría social, así sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre, aunque sea rey, ni por motivo alguno, aunque sea la pasión más legítima: el amor, o la defensa personal, o el castigo por deber familiar, supervivencia de épocas bárbaras. Entre las virtudes, ¡qué alta es la piedad!, Alarcón llega a pronunciarse contra el duelo, y especialmente contra el deseo de matar. Además le son particularmente caras las virtudes del hombre prudente, las virtudes que pueden llamarse lógicas: la sinceridad, la lealtad, la gratitud, así como la regla práctica que debe complementarlas: la discreción. Y hay una virtud menor que estimaba en mucho: la cortesía. El conquistador encontró en México poblaciones con hábitos arraigados de cortesía compleja, a la manera asiática, y de ella se impregnó la vida de la colonia. Proverbial era la cortesía de Nueva España desde los tiempos de nuestro dramaturgo: "cortés como un indio mexicano", dice en el *Marcos de Obregón* Vicente Espinel. Poco antes, el médico español Juan de Cárdenas celebraba la urbanidad de México comparándola con el trato del peninsular recién llegado en América. A fines del siglo XVII decía el venerable Palafox al hablar de las *Virtudes del indio*: "la cortesía es grandísima". Y en el siglo XIX, ¿no fue la cortesía uno de los rasgos que mejor atraparon los sagaces ojos de madame Calderón de la Barca? Alarcón mismo fue muy cortés: Quevedo, malévolamente, lo llama "mosca y zalamero". Y en sus

comedias se nota una abundancia de expresiones de mera cortesía formal que contrasta con la frecuente omisión de ellas en sus contemporáneos.

Grande cosa es el amor; pero —piensa Alarcón— ¿es posible alcanzarlo? La mujer es voluble, inconstante, falsa; se enamora del buen talle o del pomposo título o —cosa peor— del dinero. Sobre todo, la abominable, la mezquina mujer de Madrid, que vive soñando con que la obsequien en las tiendas de plateros. La amistad es afecto más desinteresado, más firme, más seguro. Y ¿cómo no había de ser así su personal experiencia?

El interés mayor que brinda este conjunto de conceptos sobre la vida humana es que se les ve aparecer constantemente como motivos de acción, como estímulos de conducta. No hay en Alarcón tesis que se planteen y desarrollen silogísticamente, como en los dramas con *raisonneur* de los franceses modernos; no surgen tampoco bruscamente con ocasión de conflictos excepcionales, como en *García del Castañar* o *El alcalde de Zalamea;* pues el teatro de los españoles europeos, fuera de los casos extraordinarios, se contenta con normas convencionales, en las que no se paran largas mientes. No; las ideas morales de éste que fue moralista entre hombres de imaginación circulan libre y normalmente, y se incorporan al tejido de la comedia, sin pesar sobre ella ni convertirla en disertación metódica. Por lo común, aparecen bajo forma breve, concisa, como incidentes del diálogo, o bien se encarnan en ejemplos: tales el Don García, de *La verdad sospechosa,* y el Don Mendo, de *Las paredes oyen* (ejemplos *a contrario*), o el Garci Ruiz de Alarcón, de *Los favores del mundo,* y el marqués Don Fadrique, de *Ganar amigos.*

El don de crear personajes es el tercero de los grandes dones de Alarcón. Para desarrollarlo le valió de mucho el amplio movimiento del teatro español, cuya libertad cinematográfica (semejante a la del inglés isabelino) permitía mostrar a los personajes en todas las situaciones interesantes para la acción; y así, bajo el principio de unidad lógica que impone a sus caracteres, gozan ellos de extenso margen para revelarse. Su creador los trata con simpatía: a las mujeres, no tanto (en contraposición con Tirso); a los personajes masculinos, sí, aun a los viciosos que castiga. Por momentos diríase que en *La verdad sospechosa* Alarcón está de parte de Don García y hasta esperamos que prorrumpa en un elogio de la mentira, a la manera de Mark Twain o de Oscar Wilde. Y ¿qué personaje hay en todo el teatro español de tan curiosa fisonomía como *Don Domingo de Don Blas,* en *No hay mal que por bien no venga,* apologista de la conducta lógica y de la vida sencilla y cómoda; paradójico en apariencia, pero profundamente humano; personaje digno de la literatura inglesa, en opinión de Wolf; ¿digno de Bernard Shaw, diremos hoy?

Pero además, en el mundo de Alarcón se dulcifica la vida turbulenta, de perpetua lucha e intriga, que reina en el drama de Lope y de Tirso, así como la vida de la colonia era mucho más tranquila que la de su metrópoli; se está más en la casa que en la calle; no siempre hay desafíos;

hay más discreción y tolerancia en la conducta; las relaciones humanas son más fáciles, y los afectos, especialmente la amistad, se manifiestan de modo más normal e íntimo, con menos aparato de conflicto, de excepción y de prueba. El propósito moral y el temperamento meditativo de Alarcón iluminan con pálida luz y tiñen de gris melancólico este mundo estético, dibujado con líneas claras y firmes, más regular y más sereno que el de los dramaturgos españoles, pero sin sus riquezas de color y forma.

Todas estas cualidades, que en parte se derivan de su propio genio, original e irreductible, en parte de su experiencia de la vida y en parte de su nacimiento y educación en México, colocadas dentro del marco de la tradición literaria española, hacen de Alarcón, como magistralmente dijo Menéndez y Pelayo, "el clásico de un teatro romántico, sin quebrantar la fórmula de aquel teatro ni amenguar los derechos de la imaginación en aras de una preceptiva estrecha o de un dogmatismo ético"; dramaturgo que encontró "por instinto o por estudio aquel punto cuasi imperceptible en que la emoción moral llega a ser fuente de emoción estética y sin aparato pedagógico, a la vez que conmueve el alma y enciende la fantasía, adoctrina el entendimiento como en escuela de virtud, generosidad y cortesía".

Artista de espíritu clásico, entendida la designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo, lo es también por sus aficiones a la literatura del Lacio, por su afinidad, tantas veces señalada, con la musa sobria y pensativa de Terencio. Pero su espontánea disciplina nunca le impidió apreciar el valor del arte de su tiempo; no sólo adoptó el sistema dramático de Lope, y puso en él su nueva orientación, sino que observó con interés y con espíritu crítico toda la literatura de entonces: hay en él reminiscencia de Quevedo y de Cervantes. Sus inclinaciones y preocupaciones aristocráticas lo alejan de la canción y el romance del pueblo, mientras que Lope y su escuela les tuvieron extraordinaria y fructuosa afición.

Hay en su obra ensayos que no pertenecen al tipo de comedia que desarrolló y perfeccionó. De ellos, el más importante es *El tejedor de Segovia,* drama novelesco, de extravagante asunto romántico, pero bajo cuya pintoresca brillantez se descubre la musa propia de Alarcón, predicando contra la matanza y definiendo la suprema nobleza. Ni debe olvidarse *El Anticristo,* tragedia religiosa inferior a las de Calderón y Tirso, de argumento a ratos monstruoso, pero donde sobresale por sus actitudes hieráticas la figura de Sofía y donde se encuentran pasajes de los más elocuentes de su autor, los que más se acercan al tono heroico (así el que comienza: "Babilonia, Babilonia. . .").

Tiene la comedia dos grandes tradiciones: la poética y la realista; las que podrían llamarse también, recortando el sentido de las palabras, romántica y clásica. La una se entrega desinteresadamente a la imaginación, a la alegría de vivir, a las emociones amables, al deseo de ideales

sencillos, y confina a veces con el idilio y con la utopía, como en *Las Aves* de Aristófanes y *La tempestad* de Shakespeare; la otra quiere ser espejo de la vida social y crítica activa de las costumbres, se ciñe a la observación exacta de hábitos y caracteres, y muchas veces se aproxima a la tarea del moralista psicólogo, como Teofrasto o Montaigne. De aquélla han gustado genios mayores: Aristófanes y Shakespeare, Lope y Tirso. Los representantes de la otra son artistas más limitados, pero admirables señores de su dominio, cultores finos y perfectos. De su tradición es patriarca Menandro: a ella pertenecen Plauto y Terencio, Ben Jonson, Molière y su numerosa secuela. Alarcón es su representante de genio en la literatura española, y México debe contar como blasón propio haber dado bases con elementos de carácter nacional a la constitución de esa personalidad singular y egregia.

México, 1913.

SOR JUANA INES DE LA CRUZ *

En estas lecciones no voy, en general, a emprender la apreciación total del escritor de que trate, porque supongo que es ya conocido. Todos conocemos a Ruiz de Alarcón, por ejemplo, y sabemos el valor que hay que atribuirle. No me ocuparé tanto de la valoración literaria como de otros aspectos poco estudiados de los escritores que dan asunto a este curso.

Para Sor Juana Inés de la Cruz, comenzaré con breves indicaciones bibliográficas, a fin que todo el que desee estudiarla tenga medios de hacerlo.

Desde luego, las ediciones: en vida de Sor Juana se publicaron sueltas unas cuantas producciones suyas y luego dos tomos de obras, que contienen casi exclusivamente versos; después de su muerte un tercer tomo con obras en prosa y en verso (indicaré de paso que Sor Juana interesa mucho como escritora en prosa). Los tres tomos se reimprimieron varias veces en los primeros años del siglo XVIII; las reimpresiones llegan hasta 1725, y cesan ahí bruscamente. Eso es explicable; entonces se iniciaba, aunque despacio, un cambio de gustos, y Sor Juana desaparece de la circulación editorial; sin embargo, no desaparece de la circulación en las librerías, y se ve que las ediciones fueron tan copiosas, para aquella época, que muchas de ellas han sobrevivido en gran número de ejemplares. México, por ejemplo, está inundado de viejas ediciones, que no fueron impresas allí; sólo se imprimieron en el país los *Villancicos*, el *Divino Narciso*, el *Nepturno alegórico*, los *Ejercicios de la Encarnación*, los *Ofrecimientos de los Dolores*, la *Carta atenagórica* y la *Carta a Sor*

* En *Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, Año I, Nº 3, septiembre de 1931.

Filotea, pero nunca los tomos de obras que hoy tenemos que aceptar como completas.

Estos tres tomos no contienen la obra total de Sor Juana: sabemos por sus contemporáneos que escribió mucho más; ella nunca concedió suficiente atención a la impresión de sus obras literarias y las dejaba perder. Como no las publicó, se ocuparon en hacerlo otras personas, si bien ella admitió, por lo menos, indicar erratas que debían corregirse.

Después de 1725 no se han reimpreso nunca las obras completas de Sor Juana. En el siglo XIX se hicieron tres ediciones selectas; una buena, en Quito, bajo el cuidado de Juan León Mera; otra en Madrid, fácil de encontrar, que lleva prólogo de Antonio Elías de Molins y es escandalosa por las erratas; una mediana de París, de la casa Donnamette. Además existe la colección de Menéndez Pelayo, en su *Antología de poetas hispanoamericanos,* y una comedia de Sor Juana figura en la *Biblioteca de Autores Españoles* (Rivadeneyra).

En el siglo XX se despierta en México gran interés por la obra y la personalidad de Sor Juana; se han comenzado a hacer excelentes ediciones críticas: tales son las dos de *Poesías* —siempre en selección, por desgracia, y no obras completas—, hechas por Manuel Toussaint, y luego, ya en revistas, ya en folletos, las ediciones de Ermilo Abreu Gómez; quien ha publicado el poema *Primero sueño,* la *Crisis de un sermón* o *Carta atenagórica* y la *Carta a Sor Filotea de la Cruz* (el *Sueño* es la obra más oscura entre las de Sor Juana). Es probable que los manuscritos de las obras publicadas estén en el monasterio del Escorial, donde parece que los dejó el P. Castorena; deberían estudiarse, sobre todo si son autógrafos.

Los juicios y los datos biográficos sobre Sor Juana se reducen a poca cosa. Contemporáneos de ella hay dos escritores que nos dan informes escasos, pero que son los principales que poseemos: el padre Diego Calleja y el padre Juan Ignacio de Castorena; sus trabajos aparecen en el tercer tomo de las obras de Sor Juana.

Después pasa todo el siglo XVIII y gran parte del siglo XIX sin que se haga nada serio; al contrario, la parte final del siglo XVIII y gran parte del XIX son períodos en que domina la opinión de que cuanto tenga relación con Góngora es malo y extravagante; como a Sor Juana se le consideraba su discípula quedaba olvidada y condenada con el culteranismo gongorino.

Solamente en México se hicieron algunos esfuerzos patrióticos para vencer el prejuicio contra el gongorismo: hay un breve trabajo de un extraordinario escritor, desconocido fuera de México, Ignacio Ramírez, que usó el seudónimo de *El Nigromante;* además, un estudio concienzudo de José María Vigil, el traductor de Persio, y una que otra página más, en la que se concedía valor a Sor Juana. Pero esto no trascendía fuera de México y sólo por excepción podemos citar el interés que se tuvo por su obra en el Ecuador (Mera); también podríamos mencionar

en la Argentina a Juan María Gutiérrez, el hombre que supo todo lo que podía saberse de la literatura colonial de América.

Salvo estos juicios, no vuelve a justipreciarse el valor de Sor Juana hasta Menéndez Pelayo, [en] su *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893); el juicio de este crítico no es muy extenso, pero excelente. Menéndez Pelayo no logra librarse totalmente de prejuicios al hablar del culteranismo, sobre todo en los imitadores de Góngora, pero hace justicia a Sor Juana, a quien considera el mayor poeta español de la segunda mitad del siglo XVII, el mejor poeta de los tiempos de Carlos II.

En el siglo XX, el interés renace en México, con Amado Nervo, quien publicó en 1910 un libro sobre Sor Juana, *Juana de Asbaje* (este título usa el apellido paterno de Sor Juana); pero en los siglos XVI y XVII la distribución de los apellidos españoles era caprichosa, o bien obedecía a reglas que no son las actuales; así, era muy común que el primer hijo llevase el apellido del padre y el segundo el de la madre; la mujer casi siempre llevaba el apellido materno, y Sor Juana probablemente se llamó en el mundo Juana Ramírez: su madre se apellidaba Ramírez de Santillana; por error se le llama de Cantillana.

En 1914 publiqué en la revista *México*, de México, un breve artículo crítico seguido de un ensayo de bibliografía de Sor Juana (antes existía el intento de Serrano y Sanz en su *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, 1903-1905); luego completé la bibliografía, que llegó a ocupar cincuenta y cuatro páginas de la *Revue Hispanique* (1917), y en México di, en el Anfiteatro de la Universidad, el año de 1921, una conferencia sobre la poetisa, donde hablaba exclusivamente de los problemas que suscitan su obra y su vida, la cual daría asunto a una biografía novelesca como la que existe sobre Alarcón, pero con más probabilidades de éxito. La investigadora norteamericana Dorothy Schons ha agregado datos a la biografía de Sor Juana, y ha hecho una bibliografía de juicios y estudios sobre ella; sigue estudiándola, y de cuando en cuando publica datos nuevos.

Existen también los trabajos de Manuel Toussaint, de base muy sólida, y los valiosos de Ermilo Abreu Gómez, ediciones o estudios, uno de ellos sobre la función de la mitología en las obras de la poetisa; sabido es que la mitología tuvo mucho papel en la poesía culterana. Hay una conferencia de la poetisa uruguaya Luisa Luisi y un estudio del argentino Héctor Ripa Alberdi, en quien se malogró un buen prosador y un conato de americanista sagaz.

Ahora promete un extenso estudio el psicólogo mexicano Ezequiel A. Chávez.

¿En qué consiste la obra de Sor Juana? Ante todo, dos comedias, y esto es importante: una monja que escribe "comedias de capa y espada". En realidad escribió una sola, *Los empeños de una casa.* El título nos

indica que estamos en el reinado de Calderón, quien tiene una comedia de título parecido, *Los empeños de un acaso.* La otra comedia, *Amor es más laberinto,* es la elaboración de un tema mitológico, aunque los personajes se vistan con capa y espada, pero esta obra no es toda de Sor Juana, pues el segundo acto que tenemos es de otro ingenio, muy inferior a ella: el bachiller Juan de Guevara. Tenemos además tres autos sacramentales: *El Divino Narciso, San Hermenegildo* y *El cetro de José:* los autos sacramentales, cuyo principal cultivador fue Calderón, nos recuerdan también su proximidad.

Otras obras nos mantienen dentro de los límites de la literatura dramática: los *Villancicos,* tipo que Carolina Michaelis ha llamado "especie de opereta sacra". Hay, todavía, *loas* y *letras,* dialogadas o cantadas a varias voces; ejemplo: *Letras para la profesión de una religiosa.*

Como poesía lírica, gran número de composiciones en forma de sonetos, de romances, de redondillas y de silvas; hay un ensayo de metro raro: unos decasílabos, "Lámina sirva el cielo el retrato...", que en vez de ser los usuales de tipo anapéstico, como los de muchos himnos nacionales de América, están compuestos de una palabra esdrújula seguida de dos pies trisílabos terminados en acento: al final va una sílaba suplementaria, como es de uso, después del acento que llamamos final, en el verso castellano. Recientemente ha *resucitado* esta composición Gerardo Diego, reproduciéndolo en su *Antología en honor de Góngora* (Madrid, 1927). La imitó Agustín de Salazar, uno de esos poetas que tenían un pie en cada continente, pues nació en España, se educó en México y luego repartió su vida entre ambos países; fue en cierto modo discípulo de Sor Juana.

En prosa, las dos *cartas,* y unas pocas obras sobre temas religiosos: *Ofrecimiento para el rosario... de los Dolores de... María; Ejércicio... para... la Encarnación del Hijo de Dios;* la *Protesta de la fe. El Nepturno alegórico,* en que se describe el recibimiento del virrey Conde de Paredes, tiene partes en verso y partes en prosa.

Entre las obras perdidas, nos resultan muy interesantes las *Súmulas.* Una *suma,* en la Edad Media, era un tratado de nociones filosóficas o teológicas; un tratado más breve era una *súmula.* No se nos dice de qué eran las *Súmulas* de Sor Juana: supongo que serían filosóficas o teológicas; tampoco se nos dice cuántas eran. Se perdió, además, un *Tratado de Música,* en el que, según se dice, se habían reducido a formas muy simples y claras las enseñanzas del arte; dice el Padre Calleja: "Pareciéndola que las ciencias que había empleado no podían ser de provecho a su religiosa familia, donde se profesa con esmero tan edificativo el arte de la música, por agradecer a sus carísimas Hermanas el hospedaje cariñoso que todas la hicieron, estudió el arte muy de propósito, y se alcanzó con tal feilicidad, que compuso otro nuevo y más fácil, en que se llega a su perfecto uso sin los rodeos del antiguo método: obra, de los que

estos entienden tan alabada, que bastaba ella sola, dizen, para hazerla famosa en el mundo".

Sor Juana vivió solamente en México; no así Alarcón, que era un ingenio de dos mundos, o Bernardo de Valbuena, o Agustín de Salazar. Pero, si Sor Juana vivió en México, tuvo fama fuera de México, dondequiera que se hablara español: precisamente, el tomo tercero de sus obras lleva una extensa "fama póstuma", donde aparecen gran número de versos escritos por poetas españoles, tales como Monforte, Cañizares, el Conde de Torrepalma, el Duque de Sessa, y poetas de la América del Sur, principalmente de Lima. En muchos escritores españoles de fines del siglo XVII o del XVIII se encuentran referencias a Sor Juana; por ejemplo, en el *Teatro crítico* del Padre Feijóo; pero Sor Juana vivió en México y era muy mexicana. Aquella persistencia particular que caracteriza a México, y que observábamos en Alarcón, es muy característica de ella, que nos da precisamente la fórmula de esta persistencia:

Si de mis mayores gustos
mis disgustos han nacido,
gustos al cielo le pido,
aunque me cuesten disgustos.

Y es curioso que temas semejantes sean comunes en México, como lo demuestran estos dos cantares del pueblo:

Me he de comer un durazno
desde la ráiz hasta el hueso;
no importa que sea trigueño,
será mi gusto, y por eso.

El otro se caracteriza por usar "más que", equivalente a "aunque":

Más que me revuelque un toro,
más que me caiga y me raspe,
más que me suceda todo;
siendo por mi gusto, más que.

El tipo de literatura de Sor Juana encaja estrictamente dentro del siglo XVII, salvo excepciones como la *Carta a Sor Filotea*, que tiene gran valor de sinceridad y de llaneza, poco común de aquellos tiempos; otra excepción es la de aquellos versos, los que precisamente la han hecho más célebre, las redondillas en defensa de la mujer, que empiezan:

Hombre necios que acusáis
a la mujer sin razón...

Aún hoy, esta rara composición se oye en boca de las recitadoras profesionales, una de las cuales suprime el final, no sé por qué.

El estilo de Sor Juana es una síntesis de los estilos de su tiempo. Hay tres corrientes estilísticas en el siglo XVII: la culterana, representada por Góngora y su escuela, y, fuera del gongorismo, por Luis Carrillo Soto-

mayor, por Francisco de Rioja, por Bernardo de Valbuena, por los grupos de Antequera y de Granada que representan las *Flores de poetas ilustres* reunidas por Pedro Espinosa; el conceptismo, cuyo representante máximo es Quevedo, y el estilo fácil, cuyo mejor ejemplo puede observarse en Lope.

El estilo fácil oscila entre dos escollos: el prosaísmo y el ripio; la colección de imágenes clisés, en que el cabello es siempre oro y la aurora siempre riega lágrimas.

Estos tres estilos se encuentran reunidos en Sor Juana: aún más, puede asegurarse que el que menos se da en ella es el culterano. Sor Juana era ante todo intelectual: la facultad predominante en ella no era la facultad de creación poética sino la inteligencia como razón, como facultad de entender y juzgar; de modo que, naturalmente, tendía al sistema que trabaja, o quiere trabajar, con ideas, antes que al estilo que trabaja las imágenes, tendencia espontánea en el poeta que es, ante todas las cosas, poeta. O bien cede al estilo fácil.

El tema de la poesía que ha dado fama a Sor Juana, "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón", no está estrictamente aislado en su tiempo, aunque es raro. Hay un antecedente curioso, y muy cercano, en la comedia de Alarcón *Todo es ventura*, en el pasaje que comienza:

No reina en mi corazón
otra cosa que mujer...

Es curioso que esto aparezca en Alarcón, generalmente amargo contra las mujeres, como hombres de escasa suerte en el amor; pero Alarcón era también, como Sor Juana, una inteligencia discursiva, que lo llevó a comprender la situación de las mujeres; parte de las faltas propiamente femeninas, consideraba que había otras en la mujer cuya culpa tocaba al hombre, por ser él quien la dominaba y le imponía sus deseos. En la literatura española hay elogios aislados de la mujer, cuya fuente está en Italia; es tópico del Renacimiento italiano el elogio de la mujer, que se puede enlazar hacia atrás con la exaltación de la *donna angelicata* en Dante y Petrarca, y a través de ellos con los trovadores provenzales. Pero desde el siglo XV se piensa en la mujer que debe alternar con el hombre en la cultura: eso, el Renacimiento italiano lo expone como teoría y lo practica en realidad; el Renacimiento italiano anuncia la actitud moderna sobre la situación de la mujer en la sociedad. De haberse desarrollado normalmente esa actitud, habríamos llegado, al final del siglo XVI, a la situación que encontramos a fines del siglo XIX: la igualdad de la mujer con el hombre en derechos y en cultura. Este desarrollo lo impidió la Contra-reforma católica: se volvió a considerar que la mujer debía permanecer sujeta, obediente y limitada; así reaparece el concepto de que la mujer debe carecer de cultura, sin siquiera saber leer ni escribir. Eso fue lo normal en la España de los siglos XVII y XVIII; eso, naturalmente, se reproduce en América. Una defensa como

la que hace Sor Juana de la mujer resultaba extraordinaria en la época de Carlos II, y ha conservado su actualidad.

La *Carta a Sor Filotea* se une a las redondillas para demostrarnos que éstas no fueron ocurrencia pasajera, sino resultado de tendencias fundamentales de Sor Juana. Se ha llegado a decir que Sor Juana, de haber nacido a fines del siglo XIX, habría sido feminista y hasta sufragista.

Sufragista o no, Sor Juana habría sido una mujer de gran actividad pública. Pero, si habría sido capaz de llegar al sufragismo en el siglo XX, ¿por qué eligió en el XVII el convento que parece ser el polo opuesto? El caso es explicable: en el siglo XVII el convento no era precisamente el camino opuesto a la actividad pública; el camino opuesto era el matrimonio, que obligaba a la mujer a recluirse en las atenciones de una familia generalmente numerosa y de una casa que era un taller de trabajos muy variados. El convento es el camino que eligió Santa Teresa, de quien sabemos que desarrolló gran actividad, cosa que el matrimonio no le hubiera permitido, así como sus viajes frecuentes, por lo que se la llamó "fémina inquieta y andariega": iba de ciudad en ciudad fundando conventos.

Sor Juana es ante todo una inteligencia razonadora, pero, naturalmente, no quiero decir que le faltara la facultad de creación poética. Surge aquí otro problema: ¿por qué, si en ella predominaba la inteligencia razonadora, usó la forma poética, que no es su expresión adecuada? Por razones de ambiente.

Durante la época colonial y todavía durante el siglo XIX, en la América española —y aun ahora en buena parte de ella—, cuando un joven demuestra talento, a todos sus conocidos se les ocurre que debe hacer versos: la prosa no ha gozado de prestigio. Las artes o las ciencias se veían como posibilidades remotas: además, unas y otras requieren trabajo asiduo, cosa nada cómoda para la pereza criolla; mientras el verso sólo pide pluma y papel.

Examinemos el ambiente colonial de las ciudades cultas de América, en las primeras ciudades que tuvieron universidad: Santo Domingo, México, Lima, Córdoba, Quito, Charcas. ¿Qué se podía escribir en ellas? Se podía escribir obras religiosas, historia y versos; las novelas estaban prohibidas: no se podía imprimir ninguna. Nuestro hábito del contrabando no llegó hasta la violación de esta ley; sólo se lograba que las novelas impresas en España entraran de contrabando, pero se habría descubierto fácilmente la novela impresa en América. El teatro, como diversión pública estable, se desarrolla sólo en México o en Lima. La variedad de actividades literarias era, pues, escasa.

Sor Juana, que en su edad adulta pasó de la poesía lírica a la dramática, escribió hasta una disquisición teológica en la *Carta Atenagórica,* crítica de un sermón del famoso predicador culterano Antonio Vieyra, jesuita portugués que floreció en el Brasil. Comentó esta carta el obispo Fernández de Santa Cruz, de Puebla, bajo el seudónimo femenino de

Sor Filotea de la Cruz, y Sor Juana le respondió con la *Carta a Sor Filotea,* autobiográfica en gran parte, donde dice:

"A la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada, y sólo por dar gusto a otros, no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia [esta declaración nos trae a la memoria las de Santa Teresa], porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe; y así es la ordinaria respuesta a los que me instan (y más si es assumpto sagrado): ¿qué entendimiento tengo yo? ¿qué estudio? ¿qué materiales ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dexen esso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de dezir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar, que fuera en mí desmedida soberbia, sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Assí lo respondo y assí lo siento.

"El escribir nunca ha sido dictamen proprio, sino fuerça ajena, que les pudiera dezir con verdad: Vos me coegistis. Lo que sí es verdad, que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo otro, porque aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandíssimo amor a la verdad), que desde que me rayó la primera luz de la razón fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprehensiones (que he tenido muchas) ni proprias reflexas (que he hecho no pocas) han bastado a que dexe de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué, y para qué, y sabe que le he pedido que apague la luz de entendimiento, dexando sólo lo que baste para guardar su ley, pues lo demás sobra (según algunos) en una mujer, y aun hay quien diga que daña. Sabe también Su Majestad que, no consiguiendo esto, he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio, y que no otro motivo me entró en la religión, no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estudiosa intención eran repugnantes los exercicios y compañía de una comunidad; y después en ella, sabe el Señor, y lo sabe en el mundo quien sólo lo debió saber, lo que intenté en orden a esconder mi nombre, y que no me lo permitió, diciendo que era tentación: y sí sería...

"No había cumplido los tres años de mi edad, cuando, enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñasse a leer en una de las que llaman *amigas,* me llevó a mí tras ella el cariño y la travessura [1]; y viendo que le daban lección, me encendí yo de manera en

[1] *Enseñarse,* por *aprender,* se dice todavía en México (y en Navarra). La edición de la *Fama y obras póstumas* o tomo III de Sor Juana que utilizo es la de Madrid, 1714: dice *sacrificársele, me le dio,* en vez de *sacrificárselo, me lo dio,* y *la daban lección, la dije,* en vez de *le daban lección, le dije.* Considero esos *lees* acusativos y esos *laes* dativos como castellanismos que se deben a los impresores europeos. Sor Juana usaba el *lo* acusativo y el *le* dativo, como se ha hecho siempre en América (v. Rufino José Cuervo, *Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano,* en *Romania,* de París 1895, y las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*).

el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, le dixe que mi madre ordenaba me diesse lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir, y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia, y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto: y yo lo callé, creyendo que me azotarían, por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó, Dios la guarde, y puede testificarlo. Acuérdome que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí dezir que hazía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños.

"Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que deprehenden las mujeres, oí dezir que había universidad y escuelas en que se estudiaban las sciencias en México; y apenas lo oí, cuando empezé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviasse a México [Sor Juana había nacido, y vivió sus primeros años, en la alquería de San Miguel de Nepantla, entre los dos volcanes nevados del centro de México, el Popocatépetl y el Ixtacíhuartl], en casa de unos deudos que tenía para estudiar y cursar la Universidad; ella no lo quiso hazer (y hizo muy bien), pero yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastassen castigos ni reprehensiones a estorbarlo: de manera que cuando vine a México se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía, en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprehender a hablar.

"Empezé a deprehender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo assí que en las mujeres (y más en tan florida juventud) es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta donde llegaba antes e imponiéndome ley de que si cuando volviesse a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprehender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar, en pena de la rudeza. Sucedía assí que él crecía, y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía apriessa y yo aprehendía despacio, y con efecto le cortaba, en pena de la rudeza; que no me parecía razón que estuviesse vestida de cabellos cabeça que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno".

El P. Calleja confirma los recuerdos de Sor Juana y agrega:

"En dos años aprendió a leer, y escribir, contar, y todas las menudencias curiosas de labor blanca: éstas, con tal esmero, que hubieran sido su heredad si hubiera habido menester que fuesen su tarea. La primera luz que rayó de su ingenio fue hacia los versos españoles, y era muy racional admiración de cuantos la trataron en aquella edad tierna

ver la facilidad con que salían a su boca o su pluma los consonantes y los números...

"No llegaba a los ocho años la Madre Juana Inés, cuando, porque le ofrecieron por premio un libro, riqueza de que tuvo siempre sedienta codicia, compuso para una fiesta del Santíssimo Sacramento una *Loa* con las calidades, que requiere un cabal poema: testigo es el muy R. P. M. Fr. Francisco Muñiz, dominicano, vicario entonces del pueblo de Amecameca, que está cuatro leguas de la casería en que nació la Madre Juana Inés...".

Hay otros problemas interesantes: uno, el de los versos de amor de Sor Juana. Uno de los eruditos más extravagantes del siglo XIX, Adolfo de Castro, el que compuso *El buscapié* y lo atribuyó a Cervantes, forjó una novela sobre esos versos de amor: según él, Sor Juana, antes de entrar al claustro, estuvo enamorada del virrey Marqués de Mancera. La suposición no tiene apoyo en ningún dato. Es cierto que Sor Juana figuró en la corte virreinal: sus padres, que eran de familia estimada, aunque probablemente no ricos, obtuvieron influencia para que Juana entrase en el palacio como dama de la virreina. Su familia conocía, dice el P. Calleja, "el riesgo que podía correr de desgraciada por discreta, y, con desgracia no menor, de perseguida por hermosa: aseguraron ambos extremos de una vez y la introduxeron en el Palacio..., donde entraba con título de muy querida de la señora Virreina... No se hará sin hipérboles verisímil cuánto cariño... le cobraron sus Excelencias, viéndola que acertaba, como por uso, en cuanto, sin mandárselo, obedecía. La señora Virreina no parece que podía vivir un instante sin su Juana Inés...".

Juana Inés tuvo por la virreina amistad apasionada, y le dedicó gran número de poesías, dándole el nombre de *Laura* [1]; le dedicó —con un soneto— el primer tomo de conjunto de sus obras, e hizo versos a su muerte. Al virrey le dedicó también algunos, pero con sabor de pura cortesía y afecto respetuoso.

Pero el verdadero problema es otro: ¿cuándo, y por qué, escribió Juana Inés sus versos de amor? Si son sinceros, y representan amor real, ¿los escribiría antes de entrar al claustro? Juana Inés trató de hacerse monja antes de cumplir los diez y seis años; entró de novicia, y abandonó el claustro temiendo no adaptarse del todo a las obligaciones de la vida de convento; por fin, entró definitivamente de monja antes de cumplir diez y ocho años. ¿Pudo escribir esos versos a los quince? Sería asombroso. ¿Pudo escribirlos a los diez y seis o diez y siete?

[1] La exaltación apasionada de esta amistad tiene expresiones curiosas aunque no raras en la literatura de la amistad en el Renacimiento (recuérdese el caso más conocido y discutido, el de los sonetos de Shakespeare: Sir Sidney Lee, en su *Life of Shakespeare*, cita multitud de precedentes en poetas italianos, franceses e ingleses, que bastarían a explicar como mera exaltación retórica la de los sonetos, si esa fuera la explicación): sobre este hecho ha llamado la atención al ilustre filósofo cubano Enrique José Varona, en carta que me dirigió y que contesté, dando extensas citas de versos de Sor Juana, en la revista *Cuba Contemporánea*, de La Habana, 1917.

Todavía puede parecer asombroso, porque hay poesías admirables, como el soneto *Deténte, sombra de mi bien esquivo*... y las dos composiciones en liras; además, sería extraño que entre dos intentos para profesar como religiosa se escribiesen tales versos. ¿Los escribiría en el claustro? Entonces serían meros ejercicios retóricos, y lo que asombre será la perfecta imitación del sentimiento genuino. De cualquier modo ¡extraño ejercicio literario para una monja! Las ediciones de sus obras tienden a darnos la impresión de que sean meros juegos de retórica, mediante los títulos explicativos que ponen a las poesías: títulos pueriles, y a veces equivocados —una de las composiciones en liras dice representar los sentimientos de una esposa; el soneto *Deténte, sombra*... dice ser "fantasía contenta con un amor decente"; así otros.

El problema resulta insoluble, por falta de fechas y datos. Las costumbres permitían a una monja, todavía en el siglo XVII, actividades que ni el XIX ni el XX le permitirían.

El que sean meros ejercicios retóricos aquellos versos resultaría literiamente explicable: buena parte de la obra de Sor Juana tiene ese carácter de ejercicio. Ejemplo, aquel soneto:

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata,
constante adoro a quien mi amor maltrata,
maltrato a quien mi amor busca constante.

Desde luego se advierte que esto es mera retórica: es un soneto conceptista, hecho con la fácil técnica de la antítesis.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triunfante quiero ver al que me mata
y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, padece mi deseo,
si ruego a aquél, mi pundonor enojo:
de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo por mejor partido escojo,
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.

Este ejercicio termina, sin embargo, con una actitud personal, un indudable rasgo de carácter de Sor Juana, que declara elegir aquello que satisface más su amor propio y su orgullo; no se trata aquí de la cuestión amorosa: se trata del orgullo personal. Habiendo comenzado un ejercicio retórico sobre tema de amor, le da un final que revela mucho su carácter. Pero no siempre igual resultado: bastaría, para comprobarlo, el otro soneto sobre el mismo tema:

Que no me quiere Fabio al verme amado,
es dolor sin igual, en mi sentido;
más que me quiera Silvio aborrecido
es menos mal, mas no menor enfado.

¿Qué sufrimiento no estará cansado
si siempre le resuenan al oído,
tras la vana arrogancia de un querido,
el cansado gemir de un desdichado?

Si de Silvio me cansa el rendimiento,
a Fabio canso con estar rendida;
si déste busco el agradecimiento,

a mí me busca el otro agradecida:
por activa y pasiva es mi tormento,
pues padezco en querer y en ser querida.

Aunque el problema resulte insoluble, vale la pena despejar algunos de sus elementos: un estudioso me decía hoy que toda esta poesía "culta" del siglo XVII, especialmente la culterana y la conceptista, da impresión de artificio, vista desde nuestro tiempo, irritado de sinceridad romántica, de desnudez realista y de franqueza superrealista; toda parece, a la distancia, ejercicio retórico. No parece natural que quien siente un amor se ponga a expresarlo en forma conceptista o culterana; pero la verdad es que todos nos expresamos dentro de formas que son las usuales en nuestro tiempo (a menos que introduzcamos novedad, cosa que a Sor Juana no parece haberle preocupado grandemente), y, a menos que las formas de expresión sean tan artificiosas que impidan toda sinceridad, nuestro sentimiento entrará en ellas. La forma poética de Sor Juana, a pesar de sus artificios, no llega a impedir la expresión de las emociones. Así, las poesías que dedica a su amiga y protectora la Marquesa de Mancera están en la forma usual de la época, pero sabemos que representan sentimientos reales: así, el soneto en que le habla de la enfermedad que ha padecido y de que ha sanado, no es más que un juego de conceptos sobre la muerte y la causa de que la deje vivir: la muerte no puede enseñorearse en ella, porque su señora es Laura; por eso termina con este rasgo fino:

Y dejóme morir sólo por ti.

Si hay obra de Sor Juana que demuestre intento retórico, es su comedia *Los empeños de una casa,* ejercicio de técnica calderoniana: hay dos damas y tres galanes, el galán *a* hace la corte a la dama *A* y a la dama *B;* el galán *b* y el galán *c* hacen la corte a la dama *B.*

El problema es resolver por quiénes se decidirán estas damas; hay una que está dudando entre los galanes, y para colmo hay hasta una escena de confusión en que se produce una relación ficticia entre una dama y un galán que no se conocen. A pesar de tanto artificio, hay en la comedia rasgos autobiográficos: una de las damas tiene mucho de los caracteres de Sor Juana, y es ella la que se lleva el mejor premio, el mejor galán.

Sor Juana tiene, entre los catorce y los dieciocho años de edad, vida tan agitada, física y espiritualmente, que cuesta trabajo imaginarlo en mujer tan joven. Sabemos que desde pequeña tuvo interés en estudiar, que a la edad de ochos años fue llevada a México a vivir con uno de sus abuelos, donde comenzó a leer muchos libros, que sólo en veinte lecciones aprendió los rudimentos del latín y que después adquirió los más variados conocimientos por esfuerzo propio. Dice el P. Calleja: "Volaba la fama la habilidad tan nunca vista en tan pocos años; y al paso que crecía la edad, se aumentaban en ella la discreción con los cuidados de su estudio. . .

"Aquí referiré con certitud no disputable (tanta fe se debe al testigo) un suceso, que sin igual apoyo le callara. . . El Señor Marqués de Mancera, que hoy vive —y viva por muchos años, que frase es de favorecido—, me ha contado dos veces que, estando con no vulgar admiración (era de Su Excelencia) de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas tan (al parecer) puntuales, y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez, y saber si era sabiduría tan admirable, o infusa, o adquirida, o artificio, o no natural, y juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letra en la Universidad y ciudad de México: el número de todos llegaría a cuarenta, y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas, y no pocos de los que, por alusivo gracejo, llamamos tertulios, que, sin haber cursado por destino las facultades, con su mucho ingenio y alguna aplicación suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo. No desdeñaron la niñez (tenía entonces Juana Inés no más de diez y siete años) de la, no combatiente, sino examinada, tan señalados hombres, que eran discretos; ni aun le esquivaran descorteses la científica lid por mujer, que eran españoles. Concurrieron, pues, el día señalado a certamen de tan curiosa admiración, y atestigua el Señor Marqués que no cabe en humano juizio creer lo que vio, pues dice "que a la manera que un galeón real (traslado las palabras de Su Excelencia) se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazada Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos que cada uno en su clase, le propusieron"... De tanto triunfo quedó Juana Inés (así me lo escribió, preguntada) con poca satisfacción de sí. . .

"Entre las lisonjas de esta no popular aura vivía esta discretíssima mujer, cuando quiso que viessen todos el entendimiento que habían oído. . . Desde esta edad tan floreciente se dedicó a servir a Dios, en una clausura religiosa, sin haber jamás amado su pensamiento a dar oídos a las licencias del matrimonio: quizás persuadida del secreto la Americana Fénix a que era impossible este lazo en quien no podía hallar par en el mundo".

Creo que Juana Inés no entró al claustro propiamente por motivos religiosos; no quiero decir que entró al claustro sin fe, cosa inconcebible en el México colonial del siglo XVII, sino que no entró en él por vocación claustral: su motivo esencial fue el deseo de tranquilidad y de estudio.

"Entréme religiosa —dice en la *Carta a Sor Filotea*—, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accessorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad, que deseaba, de mi salvación: a cuyo primer respecto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola, de no querer tener ocupación obligatoria que embarazasse la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sossegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que, alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo".

A quien tiene vocación de monja, como Santa Teresa, no se le ocurriría pensar en los estorbos de la vida en comunidad: Sor Juana, en realidad, habría querido vivir sola entregada al estudio, lejos de las vanidades y estériles inquietudes del siglo; y entre dos posibilidades, el claustro y el matrimonio, le pareció menos estorbo —aun siéndolo— el claustro.

"Pensé yo que huía de mí misma —agrega—, pero, miserable de mí, tráxeme a mí conmigo, y traxe mi mayor enemigo en esta inclinación que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el cielo. . .

"Volví (mal dixe, pues nunca cassé), proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) de leer y más leer; de estudiar, y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros. Ya se ve cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro: pues todo este trabajo sufría yo muy gustosa, por amor de las letras; si hubiesse sido por amor de Dios, que era lo acertado ¡cuánto hubiera merecido!". La confesión es definitiva: su verdadera religión era el estudio. Luego dice: "Bien que yo procuraba elevarlo [el trabajo] cuanto podía y dirigirlo a su servicio [al de Dios], porque el fin a que aspiraba era estudiar teología, pareciéndome menguada habilidad, siendo católica, no saber todo lo que en esta vida se puede alcanzar, por medios naturales, de los Divinos Misterios, y que siendo monja, y no seglar, debía por el estado eclesiástico professar letras, y más siendo hija de un San Jerónimo, y de una Santa Paula, que era degenerar de tan doctos padres ser idiota la hija".

Le parecía preciso, para llegar "a la cumbre de la Sagrada Teología... subir por los escalones de la Sciencias y Artes Humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Sciencias quien aún no sabe el de las ancillas?".

Para darnos cuenta de su carácter, veamos lo que dice sobre su manera de estudiar, y cómo a veces tenía que sufrir estorbos en sus estudios: "Yo de mí puedo assegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante... No es disculpa, ni por tal la doy, el haber estudiado diversas cosas, pues éstas antes se ayudan; sino que el no haber aprovechado ha sido ineptitud mía y debilidad de mi entendimiento, no culpa de la variedad: lo que sí, pudiera ser descargo mío, es el sumo trabajo, no sólo de carecer de maestros, sino de condiscípulos con quienes conferir y exercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio, muchos estorbos, no sólo los de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo), sino aquellas cosas accessorias de la comunidad, como estar yo leyendo, y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar: estar yo estudiando, y pelear dos criadas, y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo, y venir una amiga a visitarme, haziéndome muy mala obra con muy buena voluntad: donde es preciso, no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio; y esto es continuamente, porque como los ratos que dedico a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad, ellos mismos le sobran a las otras para venirme a estorbar; y sólo saben cuánta verdad de esto los que tienen experiencia de vida común, donde sólo la fuerça de la vocación puede hacer que mi natural esté gustoso, y el mucho amor que hay entre mí y mis amadas hermanas, que como el amor es unión, no hay para él extremos distantes".

Luego narra las dificultades que tuvo y las críticas que recibió: "Entre las flores de estas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar; y los que más sensibles y nocivos para mí han sido no son aquellos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido; sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho de Dios por la buena intención) me han mortificado y atormentado más que los otros con aquel *No conviene a la santa ignorancia que deben este estudio; se ha de perder, se ha de desvanecer en tanta altura con su misma perspicacia y agudeza*. ¿Qué me habrá costado resistir esto? ¡Rara especie de martyrio, donde yo era el mártyr y me era el verdugo! Pues por la (en mí dos veces infeliz) habilidad de hacer versos, aunque fuessen sagrados ¿qué pesadumbres no me han dado?

..."Han llegado a solicitar que se me prohiba el estudio. Una vez lo consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida, que creyó

que el estudio era cosa de Inquisición, y me mandó que no estudiasse; yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque, aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crio, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. Nada veía sin reflexa, nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque, como no hay criatura, por baxa que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus,* no hay alguna que no pasme el entendimiento si se considera como se debe. Assí yo (vuelvo a dezir) las miraba y admiraba todas; de tal manera, que de las mismas personas con quienes hablaba, y de lo que me dezían, me estaban resaltando mil consideraciones: ¿de dónde emanaría aquella variedad de genios e ingenios, siendo todos de una especie? ¿cuáles serían los temperamentos y ocultas cualidades que la ocasionaban? Si veía una figura, estaba combinando la proporción de sus líneas, y mediándola con el entendimiento, y reduciéndola a otras diferentes. Passeábame alguna veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que, siendo las líneas de sus dos lados paralelas, y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra, y que su techo estaba más baxo en lo distante que en lo próximo; de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si era ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque lo parece, podía ser engaño de la vista demostrando concavidades donde pudiera no haberlas.

"Este modo de reparos en todo me sucedía y sucede siempre, sin tener yo arbitrio en ello, que antes me suelo enfadar, porque me cansa la cabeça; y yo creía que a todos sucedía esto mismo, y el hacer versos, hasta que la experiencia me ha demostrado lo contrario: y es de tal manera esta naturaleza o costumbre, que nada veo sin segunda consideración. Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empezé, con ésta mi locura, a considerar el fácil motu de la forma esférica, y cómo duraba el impulso, ya impresso e independiente de su causa, pues distante de la mano de la niña, que era la causa motiva, bailaba el trompillo, y no contenta con esto, hice traer harina y cernerla, para que, el bailando el trompo encima, se conociesse si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales, que iban perdiendo lo circular cuando se iba remitiendo el impulso.

"Pues ¿qué os pudiera contar, señora, de los acontecimientos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y frie en la manteca o azeite; y, por contrario, se despedaza en el almíbar; veo que, para que el azúcar se conserve flúida, basta echarle una muy

mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria... Pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres, sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo dezir, viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito".

Sor Juana, durante su vida en el convento, estuvo en gran comunicación con el mundo: precisamente, el claustro estaba lejos de ser sitio de reclusión tan estrecho como hoy parece; si consideramos que en el siglo XVII una mujer tenía muy poco movimiento, cualquiera que fuese su estado, el convento no le resultaba más estrecho que la casa: el locutorio podía convertirse hasta en reunión frecuente y numerosa; y el locutorio del convento de San Jerónimo en México era concurrido por toda clase de personajes eminentes, deseosos de conversar con Sor Juana. "En las visitas a la red —dice el P. Calleja— había menester gastar más paciencia, porque más tiempo, como los personajes que frecuentaban su conversación no acertaban a dexarla luego, ni les podía perder el respeto con excusarse. Sólo para responder a las cartas que, en versos y en prosa, de las dos Españas recibía, aun dictados al oído los pensamientos tuviera el amanuense más despejado bien en que trabajar. No se rendían a tanto peso los hombros de esta robustíssima alma; siempre estudiaba y siempre componía, uno y otro tan bien como si fuera poco y de espacio". En medio de todo esto, es evidente que Sor Juana fue siempre modesta, y nada preocupada de sus éxitos, que le venían sin buscarlos.

Hay otro hecho curioso, que ha demostrado recientemente la señorita Schons, y es la capacidad administrativa de Sor Juana; creo que la señorita Schons exagera al llamarla "astuta mujer de negocios" (puesto que una monja no estaba en situación de hacerlos); pero, a lo que parece, se le hacía gran número de regalos, y con ellos logró constituir una renta.

Es fama que llegó a tener gran número de libros, hasta cuatro mil —porque se los enviaban los autores—, dice Calleja —"como a la Fee de Erratas" (como si hoy dijéramos el depósito legal).

Se consagró siempre a la caridad; a los cuarenta y un años, sobrevino en ella un cambio grande y definitivo: sintió por fin una devoción religiosa intensa y abandonó todos los estudios profanos; vendió sus libros, para dedicar el producto de ellos a la caridad, repartiéndolo entre los pobres, y sólo conservó tres libros de rezo. Se consagró a la oración y hasta llegó a mortificarse el cuerpo.

No sabemos, o no sabíamos bien hasta hace poco, cuál pudo haber sido la principal influencia de esta conversión —llamémosla así—; pero ahora, con los datos publicados por la señorita Schons, cabe suponer que influyó mucho en ella el arzobispo cuyo delirio caritativo la contagió y la hizo desprenderse de todos los bienes que poseía.

Esta crisis sirvió providencialmente para prepararla a bien morir, porque, antes de que se completaran dos años de la transformación que se

operó en su espíritu, murió Sor Juana: había a la sazón en México una epidemia larga y terrible, que duró mucho tiempo; durante ella, aquel arzobispo hizo multitud de obras de caridad; entre tanto, Sor Juana se dedicaba a atender a sus hermanas, como enfermera: en su cuerpo debilitado hizo presa fácil la enfermedad, y murió cuando aún no había cumplido los cuarenta y cuatro años.

EL TEATRO DE LA AMERICA ESPAÑOLA EN LA EPOCA COLONIAL *

En la América española de los tiempos coloniales el teatro tuvo constante actividad y variedad de formas. De eso, poco se sabe hoy; sobre la cultura colonial hemos dejado fluir, desde la hora de la independencia, espeso río de olvido; la obra de siglos fecundos se ha ido desmenuzando y disolviendo. Reconstruir todos los aspectos de la cultura de aquellos tres siglos —nuestra Edad Media— resulta ahora más difícil que reconstruir la Edad Media de Europa. La arquitectura ha quedado en pie; sobrevive intacta la construcción, que es su esencia; pero los altares, los frescos, las esculturas, sólo incompletamente subsisten: gran parte quedó destruida con los cambios de gusto, inevitables, pero terribles en sus consecuencias. La música se ha desvanecido. De la literatura, queda la corta porción impresa: pocos manuscritos resistieron al doble daño de los trastornos políticos y de la incuria.

Aquella cultura, es verdad, no aspiraba a la duración histórica: se contentaba con vivir al día. El descubrimiento y la conquista sí se tuvieron como dignos de la historia: conquistadores y conquistados, hombres de la primera hora y visitantes tardíos, todos se echaron a escribir narraciones para no dejar que se perdiera la memoria de tantas proezas como hicieron, vieron, oyeron o soñaron. Pero después las nuevas sociedades se pusieron a vivir en paz: la vida tranquila no la juzgaron digna de recordación. Sobre las actividades de cultura, pocos recogieron o escribieron apuntaciones [1].

* Conferencia dictada en el Teatro Nacional de Comedia, el 21 de septiembre de 1936 y recogida en *Cuadernos de Cultura Teatral*, Nº 3, Buenos Aires, 1936, pp. 9-50 (Instituto Nacional de Estudios de Teatro, de la Comisión Nacional de Cultura). Se agregan las fichas y anotaciones dejadas por P.H.U. Datos bibliográficos posteriores a su muerte, van entre corchetes. [Nota de Speratti Piñero en *Obra crítica*].

[1] Unicas investigaciones que he podido anotar: el Oidor Alonso de Zorita, en el siglo XVI, formó un *Catálogo de los autores que han escrito historias de Indias o tratado algo de ellas*, impreso con su *Relación* o *Historia de la Nueva España* (Madrid, 1909); en el siglo XVII, Antonio de León Pinelo, el *Epítome de la biblioteca oriental y occidental náutica y geográfica*, publicado en Madrid (1629);

Hacer la historia de nuestro teatro colonial exige, así, reunir noticias dispersas, perseguir pistas inseguras, apoyarse en obras relativamente escasas. Pero detrás de la documentación imperfectísima se descubre el cuadro de una extraordinaria riqueza.

El teatro llegó a nuestra América todavía en sus formas embrionarias, las que tenía en España a principios del siglo XVI; aprovechó elementos de arte indígena; se expresó en variedad de idiomas, en mímica pura o en danza; se desarrolló, adoptando las formas plenas de la época de Lope; tuvo edificios propios y compañías de actores que hicieron de México y Lima rivales de Madrid; abarcó todos los tipos de espectáculo, hasta la ópera de estilo italiano, y, contra todo lo que debía esperar nuestro orgullo, decae solamente cuando alcanzamos la independencia, ¡después de haber servido como medio de difusión de las aspiraciones revolucionarias!

Según la ley del teatro español, unas formas engendran otras formas, pero las antiguas sobreviven junto a las nuevas. En América, las primitivas no desaparecieron después que se adoptaron las más complejas: persistieron, persisten todavía. Aún más: el teatro español no sólo convierte en complejas las formas simples; surgen a la vez nuevas estructuras sencillas, y América las acoge.

I

No parecería necesario traer a la memoria el incipiente arte dramático de los indios, ni su profuso y variadísimo arte coreográfico, sus *areitos*, sus *mitotes*, sus *taquis*, porque el teatro nos vino de Europa; pero la extraña verdad es que la planta europea, al llegar al Nuevo Mundo, se injertó en la planta indígena.

Diego de León Pinelo, *Hypomnema apologeticum pro Regali Academia Limensi*... (sobre la Universidad de San Marcos), publicado en Lima, 1648; Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén, la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México* (2 vols., México, 1931); en el siglo XVIII, el dominico habanero Fray José de Fonseca, *Apuntes históricos sobre los escritores de Cuba* (ms. que consultó Eguiara); el Dr. Francisco Javier Conde y Oquendo, cubano, una *Disertación histórica crítica sobre la oratoria española y americana*, que no se conserva; el mexicano Juan José de Eguiara y Eguren, la *Biblioteca Mexicana*, tomo I, México, 1755 (creo que parte inédita de la obra se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Texas); por fin, el jesuita mexicano Agustín Castro (1728-1790), en su destierro en Italia, unos apuntes de historia de la literatura en la América española, que no se imprimieron. Ya en el siglo XIX publicó el sacerdote mexicano José Mariano Beristáin de Souza (1756-1817) su *Biblioteca hispano-americana septentrional*, 3 vols., México, 1816-1821. *La Biblioteca americana*, del ecuatoriano Antonio de Alcedo (siglo XVIII), se conserva manuscrita.

No tenemos noticias de que el caso se diera en las Antillas. Allí existía el *areito*, danza pantomímica de amplio desarrollo, en cuya letra cantada se conservaba la historia de los taínos [1]: ha quedado la fama del *areito* de trescientas vírgenes que dirigió Anacaona, la reina poetisa, en honor del Adelantado Bartolomé Colón [2]. Y como los conventos y colegios empezaron en Santo Domingo desde 1502, es posible que desde entonces empezaran allí las representaciones sacras. Pero no sabemos si en ellas se juzgó útil aprovechar elementos de arte indígena.

Donde sí se hizo fue en México: cuando los misioneros organizaron las primeras fiestas eclesiásticas destinadas a la instrucción religiosa de los pueblos sometidos, deliberadamente hicieron que los indios adoptaran sus *mitotes*, sus danzas rituales, a asuntos cristianos. A poco de conquistada la capital de los aztecas (1521), en la procesión del día de Corpus Christi había danzas indígenas: en 1529 se dice en acta del Cabildo eclesiástico que irán delante de la procesión "los oficios e juegos de los indios"; en seguida el gremio español de hortelanos, "y tras ellos los gigantes", ficciones tradicionales en los desfiles religiosos; después, los gremios de oficio europeos: "tras los gigantes los zapateros, y tras los zapateros los herreros y caldereros, y tras éstos los carpinteros, y tras los carpinteros los barberos, y tras los barberos los plateros, y tras los plateros los sastres, y tras los sastres los armeros", en el puesto de honor. Después los plateros ganaron precedencia sobre los armeros. Como figura grotesca de tradición europea salía, además de los gigantes, el diablo cojuelo, que en América ha durado hasta nuestros días: así en el carnaval de Santo Domingo; después, a principios del siglo XVIII, se habla de la tarasca [3].

Fray Juan de Zumárraga, el primer prelado de la Nueva España, con su severidad de erasmista, apóstol de la devoción espiritual, censuró la adaptación: los indios —decía— solemnizaban "las fiestas de sus ídolos con danzas, sones y regocijos, y pensarían, y lo tomarían por doctrina y ley, que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas". Hasta las danzas de hombres en traje de mujer provenían de los indios. En el uso de máscaras se unían costumbres europeas y costumbres indígenas [4].

[1] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, libro 5, caps. 1 y 3; libro 16, cap. 16; libro 17, cap. 4

[2] Fray Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, libro 1, cap. 94.

[3] Consta desde 1526, en acta del Cabildo de la Catedral, que "los oficios" desfilaban en la procesión del Corpus. Es de creer que desde el principio figuraban los de los indios. Cf. Joaquín García Icazbalceta, "Introducción" a los *Coloquios espirituales y sacramentales* y *Poesías sagradas*, de Fernán González de Eslava, México, 1877, pp. 24 y 25.

[4] Sobre máscaras, véase el espléndido libro de Roberto Montenegro, *Máscaras mexicanas*, México, 1926.

Zumárraga habla del problema de la fusión en el apéndice que puso al tratado de Dionisio Cartujano sobre las procesiones, reimpresión mexicana hacia 1545 (la primera edición mexicana es de 1544). Véase cita de García Icazbalceta en la

Las procesiones estaban ligadas al arte dramático: no sólo comprendían pantomimas andantes y danzantes; a veces hacían altos para que se celebrasen representaciones. Hay noticias que se remontan a 1538: en las fiestas de Corpus, en Tlaxcala, según cuenta uno de los más insignes misioneros, el P. Motolinía, Fray Toribio de Benavente, hubo danzas indígenas en la procesión del Sacramento: a la siguiente semana, el 24 de junio, hubo una procesión, en cuyo programa se incluyó la representación de cuatro autos en cuatro tablados diferentes: los asuntos fueron la anunciación del nacimiento del Bautista a Zacarías, la anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen, la Visitación y el nacimiento del Bautista. Los autos estaban escritos en prosa, no sabemos si en lengua castellana o si indígena. Poco después, en la fiesta de la Encarnación, representaron los tlaxcaltecas, "en su propia lengua", la historia de Adán y Eva [1].

En el Perú —dice el Inca Garcilaso de la Vega—:

> curiosos religiosos de diversas religiones, principalmente de la Compañía de Jesús, por aficionar a los indios a los misterios de nuestra redención, han compuesto comedias para que las representasen los indios, porque supieron que las representaban en tiempo de sus Reyes Incas y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisieran enseñarles[2].

El P. José de Acosta, por su parte, dice:

> Los nuestros que andan entre ellos han probado ponerles las cosas de nuestra santa fe en su modo de canto, y es cosa grande el provecho que se halla, porque con el gusto del canto y tonada están días enteros oyendo y repitiendo sin cansarse. También han puesto en su lengua composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones, de romances, de

"Introducción" a los *Coloquios* de González de Eslava, pp. 27-28. La indignación de Zumárraga es elocuente: "Cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos, como el del dios del amor, tan deshonesto, y aun a las personas no honestas tan vergonzoso de mirar, y que estas cosas se manden hacer, no a pequeña costa de los naturales y vecinos oficiales y pobres, compeliéndolos a pagar para la fiesta. Los que lo hacen, y los que lo mandan y aun los que lo consienten, que podrían evitar y no lo evitan, a otro que Fray Juan Zumárraga busquen que los excuse".

Después de la muerte de Zumárraga (1548), se restauraron, con permiso del Cabildo eclesiástico, los bailes y representaciones en el Corpus; se revocó el permiso, pero se concedió de nuevo y al fin, en 1585, el Tercer Concilio Mexicano reguló estas prácticas y prohibió que se hicieran dentro de las iglesias "danzas, bailes, representaciones y cantos profanos", como se hacían en Nochebuena, en Corpus y en otras fiestas, y dispuso que sólo se tratara "de historia sagrada u otras cosas santas y útiles al alma" (Cf. García Icazbalceta, "Introducción" citada, pp. XXVII-XXIX). Es de suponer que a partir de esta reforma toda celebración tendría carácter puramente devoto; devotas son hoy todas las danzas y pantomimas de los indios de México en días de fiesta religiosa, aunque conserven elementos de ritual indígena.

[1] Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, tratado 1, cap. 15. Repite los datos Fray Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana*, libro 17, cap. 9.

[2] *Comentarios reales que tratan del origen de los Incas*..., libro 2, cap. 28.

redondillas; y es maravilla cuán bien las toman los indios, y cuánto gustan...[1].

Y de modo parecido se procedió en dondequiera que, organizada pacíficamente la colonia, había indios a quienes catequizar: así en el Paraguay y el nordeste de la Argentina, donde los jesuitas de las misiones enseñaron a los indios guaraníes las *danzas de cuenta:* se dice que el P. Cardiel llegó a enseñarles en el siglo XVIII, setenta danzas diferentes [2].

Las danzas y pantomimas de intención religiosa se hicieron habituales: se realizaban en las procesiones o delante de las iglesias o en su interior. A fines del siglo XVI, en México, Fray Francisco de Gamboa ideó hacer acompañar los sermones de los viernes sobre la Pasión de Jesús con *pasos* mímicos mudos, que duraron hasta el siglo XIX: el irreprochable investigador y bibliógrafo García Icazbalceta los vio todavía en la capital mexicana y en pueblos vecinos [3].

II

Pero el arte dramático de los indígenas no se limitó a cantos, danzas y pantomimas. En el Perú y en México había existido la representación dramática, el teatro hablado: las noticias son tardías, incompletas, pero el hecho es indudable. Si se discutió en el siglo XIX, que obedeciendo a prejuicios sobre el concepto de civilización y sobre las supuestas etapas de la poesía: el drama, según curiosa superstición que tal vez se remonte a Éforo, había de aparecer después de la epopeya y del canto lírico, como fruto maduro de épocas de cultura compleja. Doble error: porque las civilizaciones de los aztecas y de los incas eran civilizaciones complejas, y porque, aun sin serlo, pudieron haber engendrado formas dramáticas, como la sencilla y pobre Europa cristiana del siglo X engendró

[1] Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (1589), libro 6, cap. 28.

[2] Acosta Leonhardt, S. J., "La música y el teatro... de los antiguos jesuitas... del Paraguay" y "Datos históricos sobre el teatro misional...", en la revista *Estudios,* Buenos Aires, 1924. Contienen datos sobre el Paraguay, la Argentina y el Perú.

[3] García Icazbalceta, "Introducción" a los *Coloquios* de González de Eslava, pp. XXIII-XXIV.

Existía otro tipo de procesión, ya no religiosa: la máscara, desfile de figuras disfrazadas. Así, en México, el 24 de enero de 1621, hubo una máscara en que salieron caballeros andantes —tales, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva— y su caricatura de Don Quijote, ya entonces popular en el Nuevo Mundo; al final, Dulcinea y Sancho. En 1680 se hizo en Querétaro una de emperadores indios, a quienes seguía Carlos V; al final se bailaba un tocotín; se hacían paradas en los conventos, donde se recitaban loas. La describe el polígrafo mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora en su libro *Glorias de Querétaro,* México. 1680. Consúltense Luis González Obregón, *México viejo,* México, 1900, pp. 252 y 254 e Irving A. Leonard, "A Mexican *máscara* of the XVIIIth century", en la *Revista de Estudios Hispánicos,* Universidad de Puerto Rico, 1929.

el drama litúrgico cuando la superior cultura de los musulmanes en Persia o en España no producía nada semejante porque en los ritos de su religión no había gérmenes dramáticos.

Poco sabemos de aquellas representaciones, porque los cronistas no hablan de ellas muy extensamente, y a veces se limitan a designarlas con rótulos clásicos o con nombres vagos: *comedias, loas,* dice Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua en sus *Antigüedades del Perú,* hacia 1620. Antes, el Inca Garcilaso de la Vega había dicho en sus *Comentarios reales* (1609):

> No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían en la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas, y los mismos curacas, y capitanes hasta maeses de campo, por que los autos de las tragedias se representasen al propio, cuyos argumentos eran siempre hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares [1].

El padre José de Acosta, en su *Historia natural y moral de las Indias* (1589), describe uno de los teatros del México indígena:

> Este templo [el de Quetzalcóatl en Cholula] tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos, y muy graciosos entremeses, para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro, curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban con toda la policía posible, cargándolo todo de arcos hechos con diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apreciables, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizados, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo; los sordos respondiendo adefesios y los arromadizados tosiendo, los cojos cojeando decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas: unos, vestidos como escarabajos, y otros como sapos, y otros como lagartijas, etc., y encontrándose allí referían sus oficios, y volviendo cada uno por sí tocaban algunas flautillas, de que gustaban sumamente los oyentes, porque eran muy ingeniosas; fingían, así mismo, muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores, sacando vestidos a los muchachos del templo en aquestas formas, los cuales subiéndose a una arboleda que allí plantaban, los sacerdotes del templo les tiraban con cerbatanas, donde había, en defensa de unos y ofensa de los otros, graciosos dichos con que entretenían los circunstantes; lo cual concluido, hacían un mitote o baile con todos los personajes y se concluía la fiesta; y esto acostumbraban hacer en las más principales fiestas [2].

En "el alcázar y palacios" de Netzahualcóyotl, el rey poeta de Tezcoco, había gran patio donde se "hacían las danzas y algunas representaciones de gusto y entretenimiento", según Ixtlilxóchitl [3]. Hernán Cortés en la

[1] *Comentarios reales,* libro 2, cap. 27. Para Santacruz Pachacuti, véase su *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (hacia 1613), en *Tres relaciones de antigüedades peruanas,* Madrid, 1879, pp. 303 y 310.

[2] Libro 5, cap. 30.

[3] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia chichimeca* (hacia 1611), cap. 42.

tercera de sus *Cartas de relación,* habla del teatro que había en la plaza del mercado de Tlatelolco, "el cual tenían ellos para cuando hacían fiestas y juegos, que los representantes [actores] dellos se ponían allí porque toda gente del mercado, y los que estaban en bajo y en cima de los portales, pudiesen ver lo que se hacía".

El arte mímica debía aprenderse en las escuelas de danza dirigidas por los sacerdotes: Fray Diego Durán menciona las que existían en Tezcoco, México y Tlacopan, la moderna Tacuba [1].

Entre los mayas de Yucatán y los quichés de la América Central se hacían representaciones. Fray Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán,* hacia 1566, dice que los mayas "tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes que representan con mucho donaire". Y el doctor Pedro Sánchez de Aguilar, en su *Informe contra idolorum cultores del obispado de Yucatán,* escrito en 1615, dice que "cantan fábulas y antiguallas que hoy se podrían reformar y darles cosas a lo divino que canten... Tenían y tienen farsantes, que representan fábulas e historias antiguas". Agrega que en esas representaciones hacían remedo de "pájaros cantores y parleros, y particularmente de un pájaro que canta mil cantos, que es el zachic, que llama el mexicano zenzontlatoli". Como se ve, las representaciones perduraron entre los mayas después de la Conquista, e igualmente entre los quichés de Guatemala. Y no es extraño, pues las "ciudades" o centros religiosos de los yucatecos sobrevivieron hasta el siglo XVII: la última, Tayasal, fue destruida por los españoles en 1697.

Es posible que los chibchas, de la altiplanicie de Bogotá, hubiesen avanzado de la simple danza coreográfica a la representación dramática: según Juan de Castellanos, tenían "entremeses, juegos y danzas" [2].

De estas noticias terriblemente incompletas hay que retener las significativas: el tipo de escenario y de decoración en México; la división en representaciones heroicas y representaciones jocosas, en el Perú (resulta inevitable suponerla igual en México); la improvisación cómica, en México, como en tantas formas antiguas de teatro; el remedo de defectos corporales, que se conserva en la farsa hispano-indígena del *Güegüence* en Nicaragua [3]; por fin, y de modo principal, las comedias cuyo argumento era "de agricultura", en el Perú, indicio que a los investigadores puramente literarios les ha dicho muy poco, pero que al investigador de historia de las culturas le está revelando el fondo de cultos y ritos de la vegetación donde se engendró aquella forma dramática [4].

[1] *Historia de las Indias de Nueva España,* 2 vols., México, 1867-1880; véase el cap. 99, "De la relación del dios de los bailes y de las escuelas de danzas que había en México".

[2] Juan de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias.*

[3] Sobre *El güegüence,* véase *infra.*

[4] Consúltese el admirable libro de Jane Ellen Harrison, *Ancient art and ritual* (Londres, 1913), sobre la formación del drama griego "como ejemplo típico... de gran arte que nace de ritos muy primitivos y existentes en todo el mundo",

III

Del arte dramático de México, los misioneros aprovecharon: la costumbre de levantar grandes escenarios al aire libre, con arcos de flores y paisajes llenos de plantas y de animales vivos; la habilidad de los indígenas para simular enfermedades y defectos humanos y para remedar los movimientos y las voces de los animales; finalmente, los idiomas nativos.

Leyendo ahora las descripciones que da el P. Motolinía de aquellas fiestas de Corpus en Tlaxcala, se ve la fusión. Dice el misionero:

> Llegado este santo día del Corpus Christi del año de 1538, hicieron aquí los tlaxcaltecas una tan solemne fiesta, que merece ser nombrada, porque creo que, si en ella se hallaran el Papa y el Emperador con sus cortes, holgaran mucho de verla; y puesto que no había ricas joyas ni brocados, había otros aderezos tan de ver, en especial de flores y rosas que Dios cría en los árboles y en el campo, que había bien en qué poner los ojos y notar cómo una gente que hasta ahora era tenida por bestial supiesen hacer tal cosa.
>
> Iba en la procesión el Santísimo Sacramento, y muchas cruces y andas con sus santos: las mangas de las cruces y los aderezos de las andas hechas todas de oro y pluma, y en ellas imágenes de la misma obra de oro y pluma, que las bien labradas se preciarían en España más que de brocado. Había muchas banderas de santos. Había doce apóstoles vestidos con sus insignias. Muchos de los que acompañaban la procesión llevaban velas encendidas en las manos. Todo el camino estaba cubierto de juncia, y de espadañas y flores, y de nuevo había quien siempre iba echando rosas y clavellinas, y hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión. Había en el camino sus capillas con sus altares y retablos bien aderezados, para descansar, adonde salían de nuevo muchos cantores cantando y bailando delante del Santísimo Sacramento. Estaban diez arcos triunfales grandes, muy gentilmente compuestos; y lo que era más de ver y para notar, era que tenían toda la calle a la larga hecha en tres partes como naves de iglesias: en la parte de en medio había veinte pies de ancho; por ésta iba el Santísimo Sacramento, y ministros y cruces, con todo el aparato de la procesión, y por las otras dos de los lados, que eran de cada quince pies, iba toda la gente, que en esta ciudad y provincia no hay poca; y este apartamiento era todo hecho de unos arcos medianos, que tenían de hueco a nueve pies; y de éstos había por cuenta mil y sesenta y ocho arcos, que como cosa notable y de admiración lo contaron tres españoles y otros muchos. Estaban todos cubiertos de rosas y flores de diversos colores y maneras: apodaban que tenía cada arco carga y media de rosas [entiéndese carga de indios] y con las que había en las capillas, y las que tenían los arcos triunfales, con otros sesenta y seis arcos pequeños, y las que la gente sobre sí y en las manos llevaban, se apodaron en dos mil cargas de rosas; y cerca de la quinta parte parecía ser de clavellinas de Castilla, y hanse multiplicado

los ritos de la vegetación. "El desenvolvimiento —agrega— del drama de la India, o del medieval..., nos habría contado historia parecida". Sobre el drama ritual de Osiris, el dios egipcio, dios de la muerte y resurgimiento de la vegetación, como Dionisos el engendrador del teatro griego, véanse las pp. 15-16, y el reciente y erudito libro de Abraham Rosenvaser sobre *Textos dramáticos del antiguo Egipto,* Buenos Aires, 1936. Consúltense, además, las dos grandes obras de Jane Harrison, *Prolegomena to Greek religion* (Londres, 1907), caps. 8 y 10, y *Themis* (Londres, 1912), pp. 327-340; en *Themis* se incluye un "Excursus on the ritual forms preserved in Greek Tragedy", de Gilbert Murray, el eminente helenista.

en tanta manera, que es cosa increíble: las matas son muy mayores que en España, y todo el año tienen flores. Había obra de mil rodelas hechas de labores de rosas, repartidas en los arcos; y en los otros arcos que no tenían rodelas había unos florones grandes hechos de unos como cascos de cebolla, redondos, muy bien hechos, y tienen muy buen lustre: de éstos había tantos, que no se podían contar.

Una cosa muy de ver tenían. En cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñón bien alto; y desde abajo estaba hecho como prado, con matas de yerba, y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco; y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiese nacido. Era cosa maravillosa de ver, porque había muchos árboles, unos silvestres, y otros de frutas, otros de flores, y las setas y hongos y vello que nace en los árboles de montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados: a una parte como monte espeso, y a otra más ralo; y en los árboles muchas aves chicas y grandes: había halcones, cuervos, lechuzas; y en los mismos montes mucha caza de venados y liebres y conejos y adives, y muy muchas culebras: éstas atadas, y sacados los colmillos o dientes, porque las más de ellas eran de género de víboras, tan largas como una braza, y tan gruesas como el brazo de un hombre por la muñeca. Tómanlas los indios con la mano como a los pájaros, porque para las bravas y ponzoñosas tienen una yerba que las adormece o entumece, la cual también es medicinal para muchas cosas: llámase esta yerba *picietl* [tabaco]. Y porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural, estaban en las montañas unos cazadores muy encubiertos, con sus arcos y flechas, que comúnmente los que usan este oficio son de otra lengua [otomíes], y como habitan hacia los montes, son grandes cazadores. Para ver estos cazadores había menester aguzar la vista: tan disimulados estaban, y tan llenos de rama y de vello de árboles, que a los así encubiertos fácilmente se les vendría la caza hasta los pies; estaban haciendo mil ademanes antes que tirasen, con que hacían picar a los descuidados. Este día fue el primero que estos tlaxcaltecas sacaron su escudo de armas que el Emperador les dio cuando a este pueblo hizo ciudad; la cual merced aún no se ha hecho con ningún otro de indios sino con éste, que lo merece bien, porque ayudaron mucho, cuando se ganó toda la tierra, a don Hernando Cortés por Su Majestad. Tenían dos banderas de éstas, y las armas del Emperador en medio, levantadas en una vara tan alta, que yo me maravillé a dónde pudieron haber palo tan largo y tan delgado: estas banderas tenían puestas encima del terrado de las casas de su ayuntamiento, porque pareciesen más altas. Iba en la procesión capilla de canto de órgano, de muchos cantores, y su música de flautas, que concertaban con los cantores, trompetas y atabales, campanas chicas y grandes, y esto todo sonó junto, a la entrada y salida de la iglesia, que parecía que se venía el cielo abajo [1].

Para los cuatro autos que se representaron días después, en la fiesta de San Juan, "no eran poco de ver los cadalsos [escenarios] cuán graciosamente estaban ataviados y enrosados". La mudez de Zacarías, en el auto del nacimiento del Bautista, dio ocasión a incidentes cómicos como los que intercalaban los indios en sus dramas nativos, según Acosta, y en sus danzas, según Durán: "antes que diesen al mudo Zacarías las escribanías que pedía por señas, fue bien de reír lo que le daban, haciendo que no le entendían". La fiesta de la Encarnación, "porque no la pudieron celebrar

[1] Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España,* tratado I, cap. 15, y Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia de las Indias,* caps. 63 y 64.

en la cuaresma, guardáronla para el miércoles de las octavas": para el auto de *Adán y Eva,* que representaron "cerca de la puerta del hospital", prepararon escenario

> que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro; en los árboles mucha diversidad de aves, desde búho y otras aves de rapiña hasta pajaritos pequeños; y sobre todo tenían muy muchos papagayos, y era tanto el parlar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación: yo conté en un solo árbol catorce papagayos, entre pequeños y grandes. Había también aves contrahechas de oro y pluma, que era cosa muy de mirar. Los conejos y liebres eran tantos, que todo estaba lleno de ellos y otros muchos animalejos que yo nunca hasta allí los había visto. Estaban dos ocelotles atados, que son bravísimos, que ni son bien gato ni bien onza; y una vez descuidóse Eva, y fue a dar con él uno de ellos, y él de bien criado, desvióse: esto era antes del pecado.
>
> Había otros animales bien contrahechos, metidos dentro unos muchachos; éstos andaban domésticos y jugaban y burlaban con ellos Adán y Eva. Había cuatro ríos o fuentes que salían del paraíso, con sus rótulos que decían Fisón, Geón, Tigris, Eufrates; y el Arbol de la Vida en medio del paraíso, y cerca de él el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal, con muchas y muy hermosas frutas contrahechas de oro y pluma. Estaban en el redondo del paraíso tres peñoles grandes y una sierra grande: todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fuerte y fresca montaña, y todas las particularidades que en abril y mayo se pueden hallar, porque en contrahacer una cosa al natural, estos indios tienen gracia singular. Pues aves no faltaban, chicas ni grandes... Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos. En uno de los contrahechos estaba un muchacho vestido como león, y estaba desgarrando y comiendo un venado que tenía muerto: el venado era verdadero, y estaba en un risco que se hacía entre unas peñas, y fue cosa muy notada [1].

Al año siguiente, 1539, para celebrar la paz concertada entre Carlos V y Francisco I, los españoles representaron en la ciudad de México la conquista de la isla de Rodas, y en Tlaxcala, los indios representaron, el día de Corpus, una supuesta conquista de Jerusalén por Carlos V, en enorme escenario al aire libre, donde había cinco torres unidas por hileras de almenas, y con intervención de grandes masas de pueblo que simulaban ejércitos. Los misioneros, entre ellos el historiador Motolinía, director quizá de las fiestas, permitieron a los indios el sorprendente plan de representar a los capitanes de los ejércitos infieles bajo las figuras de Hernán Cortés y Pedro de Alvarado —que aún vivían, pero fuera de la Nueva España—, mientras el Conde de Benavente guiaba el ejército español y el virrey Mendoza el ejército de América, en que se hallaban representados México, Tlaxcala, Cuba, Santo Domingo y el Perú. La victoria se alcanza mediante la intervención del arcángel San Miguel, cuyas palabras convierten a los musulmanes, y la representación termina con el bautismo de una multitud de actores indios, cuya conversión se

[1] Véase *supra,* primera parte de la nota 18. El padre Leonhardt, en sus trabajos de la revista *Estudios* (véase nota 9), menciona simulacros de batallas, tanto terrestres como navales, en las misiones del Paraguay y la Argentina.

coronaba así en ocasión solemne. Después, en tres escenarios distintos, que semejaban "tres montañas muy al natural", se representaron "tres autos muy buenos": sobre la tentación de Jesús, sobre la predicación de San Francisco de Asís y sobre el sacrificio de Isaac. Es fama que en el auto de la predicación de San Francisco se le acercaban al protagonista muchas aves con mansedumbre [1]. (Antes, en 1533, se había representado en Tlatelolco, entonces ciudad separada, ahora barrio de la ciudad de México, un auto del Juicio Final: el historiador mexicano Chimalpahin dice: "fue dada en Santiago Tlatilulco, México, una representación del fin del mundo; los mexicanos quedaron grandemente admirados y maravillados". Fray Bernardino de Sahagún hace también referencia a este auto)[2]. En Tlaxcala, además, se representó el 15 de agosto un auto sobre la Asunción de la Virgen, en lengua indígena, después de la misa mayor en que ofició Fray Bartolomé de las Casas [3].

La costumbre de los escenarios al aire libre y la muchedumbre de público fueron la causa de que en México se hicieran construcciones especiales, vastos templos abiertos en la porción delantera: al más famoso, la capilla de San José que hizo construir en México el insigne misionero flamenco Fray Pedro de Gante, se le ha llamado "la catedral de los indios".

IV

El teatro en lenguas autóctonas pudo haberse quedado en las representaciones catequísticas, que se escribieron todavía durante siglos; pero no fue así: como contaba con vastos auditorios, se levantó hasta copiar las formas plenas del drama español de los siglos de oro, y produjo por lo menos una obra famosa, *Ollanta*.

De los breves dramas religiosos hay multitud de noticias, pero pocas muestras. El Inca Garcilaso refiere que en el Perú uno de los sacerdotes de la Compañía de Jesús

> compuso una comedia en loor de Nuestra Señora la Virgen María y la escribió en lengua aimara, diferente de la lengua general del Perú. El argumento era sobre aquellas palabras del libro tercero del Génesis: "Pondré enemistades entre ti y entre la mujer... y ella misma quebrantará tu cabeza". Representáronla indios muchachos y mozos en un pueblo llamado Sulli.

[1] Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, tratado 1, cap. 15.

[2] Cf. José de J. Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, 1935, p. 44. La referencia de Domingo Francisco de San Antón Muñoz Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin están en la séptima de sus *Relaciones históricas*, publicadas con traducción francesa de Rémi Siméon, París, 1889.

[3] Cf. Las Casas, *Apologética historia de las Indias*, cap. 64.

Y en Potocsi se recitó un diálogo de la fe, al cual se hallaron presentes más de doce mil indios. En el Cozco se representó otro diálogo del Niño Jesús, donde se halló toda la grandeza de aquella ciudad. Otro se representó en la ciudad de los Reyes, delante de la Chancillería, y de toda la nobleza de la ciudad, y de innumerables indios, cuyo argumento fue del Santísimo Sacramento, compuesto a pedazos en dos lenguas, en la española y en la general del Perú. Los muchachos indios representaron los diálogos en todas las cuatro partes, con tanta gracia y donaire en el hablar, con tantos meneos y acciones honestas, que provocaban a contento y regocijo, y con tanta suavidad en los cantares, que muchos españoles derramaron lágrimas de placer y alegría, viendo la gracia y habilidad y buen ingenio de los indiezuelos, y trocaron en contra la opinión que hasta entonces tenían de que los indios eran torpes, rudos e inhábiles [1].

La mezcla de dos idiomas en el teatro persistió en las regiones peruanas: así en las representaciones de historia de los Incas hechas en la villa de Potosí con vasto escenario al aire libre y grandes masas de actores indios, probablemente en el siglo XVII [2].

Entre los grandes misioneros del gran siglo de la evangelización, suponemos al padre Motolinía director de las grandes representaciones de Tlaxcala, y no sería excesivo atribuirle parte en los autos: su silencio sobre autores induce a sospecha. De otros cuatro grandes misioneros franciscanos sabemos que compusieron autos y coloquios en náhuatl, la lengua de los aztecas: los Coloquios entre la Virgen María y el arcángel Gabriel, de Fray Luis de Fuensalida († 1545); el auto del *Juicio Final,* de Fray Andrés de Olmos, que se representó ante el virrey Mendoza y el obispo Zumárraga, antes de mediar el siglo XVI; los autos del historiador Fray Juan de Torquemada (1563-1624) y de su maestro de lenguas indí-

[1] *Comentarios reales...,* libro 2, cap. 26.

[2] Relación de Bartolomé Martínez Vela en sus *Anales* de Potosí (1771): la cita Vicente Gaspar Quesada en sus *Crónicas potosinas,* 1, París, 1890, pp. 305 ss. y de él la toma Menéndez Pelayo en su *Historia de la poesía hispanoamericana,* tomo 2, pp. 274-277. En la ocasión a que se refiere Martínez Vela se dieron ocho comedias. "Las cuatro primeras representaron con aplauso los nobles indios": una trataba del "origen de los monarcas Ingas"; otra de "los triunfos de Huaina Cápac, undécimo Inga"; otra, de "las tragedias de Cusihuáscar, duodécimo Inga"; y la última, "la entrada de los españoles en el Perú, prisión injusta que hicieron de Atahuallpa..., tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles con los indios..., y muerte que le dieron en Cajamarca... Fueron estas comedias... muy especiales y famosas..., no sólo por lo costoso de sus tramoyas, propiedad de trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano".

En el Brasil existía, como en las colonias españolas, el teatro catequístico, en portugués y en lenguas indígenas. Se inicia con el gran evangelizador jesuita, padre José de Anchieta (1534-1597), nacido en Tenerife: escribió en español, en portugués, en latín y en guaraní; su primera obra dramática, *Pregação universal,* la escribió en dos lenguas, portugués y guaraní. En aldeas apartadas del Nordeste se representa todavía para Navidad *A chegança,* cuyo tema es el descubrimiento del Brasil. Cf. Antonio Osmar Gomes, "Sobre o auto popular da *Chegança*", en la *Revista das Academias de Letras,* Río de Janeiro, junio de 1941, Nº 34, pp. 56-60, y el folleto *A "Chegança": contribução folclórica do Baixo San Francisco,* Río de Janeiro, 1941.

genas Fray Juan Bautista, que se representaban después de sermones dominicales y se denominaban ejemplos o dechados (*neixcuitilli*). Los *ejemplos* se acostumbraban todavía a fines del siglo XVII: sabemos que en 1690 se representó uno, en náhuatl, del padre Zappa. El padre Bautista había escrito además "tres volúmenes de comedias", que tuvo listos para la imprenta: ¿dentro de ellas se contarían sus *dramas espirituales de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor,* en náhuatl?

Siete obras en náhuatl recogió, tradujo y publicó el distinguido investigador mexicano Francisco del Paso y Troncoso: una, de la primera mitad del siglo XVI, el auto de la *Adoración de los Reyes,* que se representaba en el pueblo de Tlajomulco (el manuscrito es de 1760); dos de principios del siglo XVII, el auto de *La destrucción de Jerusalén,* de modelo provenzal, y la *Comedia de los Reyes,* cuyo autor probable es Agustín de la Fuente, indio de Tlatelolco, de quien se dice que fue colaborador de Fray Juan Bautista; el auto de *El sacrificio de Isaac,* que se representó en 1678, pero debe de ser anterior; el coloquio de *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena,* del bachiller Manuel de los Santos y Salazar, 1714 (junto a esta obra hay otra breve en el manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de México); un entremés y una comedia burlesca, sin época bien determinada [1]. Icaza describe sintéticamente el carácter de estas obras:

> Son típicos en la modificación de los asuntos, separándose a veces de la narración bíblica para ajustarse a la idea catequística y ejemplar... Son características las arengas... de sus personajes, breves complementos explicativos de lo que el aparato escénico a campo abierto ponía ante los ojos del espectador. Es igualmente peculiar la pompa de ciertos diálogos... Autóctona es también la forma de sus agüeros y supersticiones. Los pasajes cómicos ya sobradamente rudos en las primitivas farsas españolas que les servían de modelos..., están llenos, en las obras mexicanas, de terribles reminiscencias de las costumbres y ritos sangrientos de su gentilidad [2].

[1] *Adoración de los Reyes, auto en lengua mexicana (anónimo), traducido al español (de un ms. de 1760)* por Francisco del Paso y Troncoso... (¿corresponde al dato Fray Alonso de Ponce? Según Motolinía, *Memoriales,* desde hacía treinta años los indios celebraban con representaciones la Epifanía), Florencia, 1900; *Destrucción de Jerusalén* [por Vespasiano], *auto en lengua mexicana, anónimo* (imitado de uno provenzal del catalán San Pedro Pascual), *escrito con letra de fines del siglo XVII, traducido al castellano* por Francisco del Paso y Troncoso..., Florencia, 1907; *Comedia de los Reyes, escrita en mexicano a principios del siglo XVII* (¿por Agustín de la Fuente?): la tradujo al castellano Francisco del Paso y Troncoso..., Florencia, 1902; *Sacrificio de Isaac, auto en lengua mexicana (anónimo),* escrito en el año de 1678, traducido al español por Francisco del Paso y Troncoso..., Florencia, 1899; *Invención de la Santa Cruz por Santa Elena, coloquio escrito en mexicano por el Br. D. Manuel de los Santos y Salazar;* lo tradujo libremente al castellano F.P.T., México, 1890; *Intermède qui fait rire beaucoup, qui fait jouir à plusieurs reprises; une petite vieille et le gamin son petit fils: comédies en langue nauatl...,* París, 1902. Todas contienen los textos en lengua indígena. Otros datos de Troncoso en Rojas Garcidueñas, p. 52.

[2] Francisco A. de Icaza, "Orígenes del teatro en México", *Boletín de la Real Academia Española,* Madrid, 2 (1915), pp. 57-76.

No sería difícil encontrar nuevos ejemplos, como el fragmento del auto de *Los Alchileos*, recogido en Teotihuacán y publicado por don Manuel Gamio [1]. El Cavaliere Boturini, en el siglo XVIII, había recogido dos coloquios y dos comedias en náhuatl, que formaron parte de su famosa y desgraciada colección de antigüedades mexicanas [2]. En aquel siglo escribió loas en náhuatl José Antonio Pérez y Fuentes. Hasta sor Juana Inés de la Cruz introdujo un tocotín en náhuatl, en sus *Villancicos* a la Asunción de la Virgen, 1687; otro tocotín, "mestizo de español y mexicano", en los *Villancicos* en honor de San Pedro Nolasco, 1677 [3].

Como en México —y en toda América— hormigueaban los idiomas indígenas, la lengua de los aztecas no fue la única en que se escribieron obras catequísticas: hubieron de componerse en todas las lenguas que hablaran poblaciones numerosas, como la tlaxcalteca (dato de 1538), la mixteca y la chocha, en que escribió el dominico Fray Martín de Acevedo, la zapoteca, en que escribía Vicente Villanueva, la pirinda y la tarasca, en una de las cuales escribía Diego Rodríguez [4]. En tarasco se conserva una pastorela, que debe de provenir de la época colonial [5].

Desde fines del siglo XVI o principios del XVII los escritores de lenguas indígenas aspiraron a las formas extensas de drama, como se ve en Fray Juan Bautista y en Agustín de la Fuente, autores de comedias. Las obras de Fray Martín de Acevedo, en lengua chocha, eran, según Beristáin, "dramas alegóricos"; las de lengua mixteca eran "autos sacramentales": probablemente no diferían unos de otros [6]. La obra de Diego Rodríguez,

[1] *La población del valle de Teotihuacán*..., México, 1922, tomo 2, pp. 329-330.

[2] Cf. Rodolfo Usigli, *Caminos del teatro en México*, México, 1933, p. 29. Este trabajo figura además como introducción a la copiosa *Bibliografía del teatro en México*, de Francisco Monterde, México, 1934.

[3] Hay otro tocotín en la novela pastoril a lo divino *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón, México, 1620 (única novela impresa en la América española antes de 1810).

[4] Sobre Fray Martín de Acevedo, Vicente Villanueva y Diego Rodríguez, véase Beristáin, *Biblioteca hispano-americana septentrional*.

[5] *Jacánguricuaecha Erángutiiechaeri Pjorepecha Jimbo*, en manuscrito firmado por Cristóbal Romero, en Pichataro, 1883. Nicolás León, que la publicó en su estudio "Los tarascos", en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, México, 1906, cree que la obra es "arreglada por los primitivos misioneros y transmitida oralmente de generación en generación".

[6] Este Fray Martín de Acevedo debe de ser el Fray Martín Jiménez de quien dice Fray Francisco de Burgoa que, evangelizando a los mixtecos, "por atajar al Demonio los portillos que dejó a estos miserables en las memorias y cantos de sus historias de descendencias y guerras... les componía..., a modo de comedias, algunas representaciones de misterios o milagros del Santísimo Rosario, con los ejemplos más eficaces que sabía; mezclaba algunos versos en romance, porque era ingeniosísimo poeta, para que gustasen los españoles así de la historia como del gracejo de la mala pronunciación de los indios, y sirviese [de] diversión; todos

en pirindo o en tarasco, sobre San Judas Tadeo, era *comedia*. Hacia 1641, Bartolomé de Alba, descendiente de los reyes de Texcoco, tradujo al náhuatl dos de los dramas religiosos de Lope de Vega, *La madre de la Mejor,* que se refiere a Santa Ana, y *El animal profeta,* sobre la leyenda de San Julián el Hospitalario, y probablemente uno de los autos sacramentales de Calderón: *El gran teatro del mundo* [1]. Se tradujo también *San Isidro, labrador de Madrid,* de Lope. En el siglo XVIII, el fino poeta Cayetano Cabrera Quintero escribió en náhuatl, según parece, la comedia *La esperanza malograda* [2].

En el Perú, Juan de Espinosa Medrano (1632-1688), el ingenioso defensor de Góngora, cuyo *Apologético* es la perla de la poética culterana, según Menéndez Pelayo, escribió en quechua, con vivacidad de imaginación y de estilo, *El hijo pródigo,* drama religioso en tres actos, de alegoría que lo asemeja al auto sacramental. Se le atribuye también *El pobre más rico* o *Yauri Tito Inca,* drama cuyo autor, según el manuscrito que se conserva, es el padre Gabriel Centeno de Osma, que vivía en el Cuzco a fines del siglo XVI. Trata de la conversión del Inca rebelde Yauri Tito al cristianismo. Yauri Tito, que realmente existió, vive en la miseria ocultándose de los españoles, hasta que se convierte y se casa con una princesa india. De autores desconocidos son otras obras en quechua: una en tres actos, sobre la Virgen de Copacabana, *Usca Páucar* (siglo XVIII); otras, de asunto histórico, *Huasca Inca* y *La muerte de Atahualpa,* versión de una tragedia académica española del siglo XVIII. A fines de aquel siglo, o a principios del siguiente, tradujo al quechua la *Fedra* de Racine Pedro Zegarra († 1839) [3]. Indicios, todas estas obras, de

los misterios de la fe redujo a las figuras y personajes que refiere el Evangelio, y a los mismos indios los daba a representar en las iglesias en su lengua". Cf. Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, p. 54.

[1] Cf. Beristáin, *Biblioteca hispano-americana septentrional;* Manuel Ballesteros, Gaibrois, "Lope en América", *Revista de Estudios Hispánicos,* Universidad de Puerto Rico, 1935, Nº 6, pp. 751-752.

[2] Usigli, *Caminos del teatro en México,* p. 38.

[3] *El pobre más rico* se ha publicado, en el texto quechua en reproducción facsimilar del manuscrito y traducción castellana, en Lima, 1938 (*Monumenta Linguae Incaicae,* 2); el manuscrito no presenta división en actos y está escrito en versificación irregular que se aproxima al octosílabo. Sobre esta obra, cf. Teodoro L. Meneses, en *Sphinx,* Lima, 1941, núms. 10/12, pp. 107-118 y "Ciertas reminiscencias de algunos clásicos [Calderón y Góngora] en el monólogo de Yauri Tito del drama quechua *El pobre más rico*", en la misma revista *Sphinx,* 1940, núms. 10/12, pp. 111-123.

El hijo pródigo y *Usca Páucar* figuran en la colección de *Dramatische und lyrische Dichtungen der Kechua Sprache,* publicada por E. W. Middendorff, Leipzig, 1891. Al español los ha traducido Federico Schwab, y sus versiones figuran en el tomo de *Literatura Inca,* París, 1938 (Biblioteca de Cultura Peruana, 1).

El manuscrito de *La Muerte de Atahualpa* no ha llegado a imprimirse.

producción abundante, que culmina en una obra de asunto profano: *Ollanta*.

Este discutido drama se representó, entre 1770 y 1780, bajo la dirección del que se ha supuesto su autor, el doctor Antonio Valdés († 1816), que fue cura párroco de Tinta y de Sicuani, ante José Gabriel Condorcanqui, el descendiente de los Incas que, bajo el nombre de Túpac Amaru II, encabezó la rebelión de 1780 contra el gobierno español. Después de la rebelión quedaron prohibidas las representaciones en quechua.

En el siglo XIX se habla del *Ollanta* como ejemplo del teatro de los Incas. La suposición alcanza éxito popular, pero la crítica escrupulosa —especialmente la de Mitre, Middendorff, Hills— la rechaza. En su forma, *Ollanta* copia la estructura del teatro español: su división en tres jornadas; sus tipos de verso y estrofa, con rima, que no existían en el quechua antiguo. A excepción de los coros, todo el drama está en octosílabos, con irregularidades de cuando en cuando (errores de copia, que, en general, se corrigen cotejando manuscritos); las combinaciones son redondillas —la que predomina, como en el teatro español de Lope a Calderón—, quintillas, décimas, pareados —poco usados en el teatro, pero comunes en español—; a veces, versos sin rima. Las canciones corales están intercaladas en medio de la acción, como en el teatro español; no como los coros del teatro griego, entre episodios, que para nosotros serían actos. El sistema de ideas implícito y explícito en la obra es en general europeo, por más que cuidadosamente se evite toda mención del cristianismo. El argumento hasta hace sospechar el influjo de ideas políticas y sociales que eran nuevas en el siglo XVIII. Pero es posible que haya elementos arcaicos: se dice que es tradicional en el Cuzco la canción que entonan los niños para consolar a Cusi Cuyllur; se dice que es típicamente indígena el hecho de que los enamorados nunca se hallen solos en escena: igual cosa sucede en el drama cristiano *Usca Páucar*.

Por su origen discutido, tanto como por su propia calidad, *Ollanta* ha alcanzado fama, ha tenido traductores a idiomas diversos y ha dado asuntos a la ópera y a la novela. Sus méritos claros están en la expresión de sentimientos cuya delicadeza tímida suena con timbre de voz india [1].

[1] El *Ollanta* se conserva en cinco manuscritos diversos: 1) el del Convento de Santo Domingo en el Cuzco, de donde proviene el texto publicado por Tschudi en 1853 (copia que le dio el pintor alemán Mauricio Rugendas) y el que utilizó Barranca (1868); 2) el del doctor Antonio Valdés (1816), de donde proviene la copia de Justiniani, utilizada por Markham; 3) el de La Paz (¿1735?), entregado a Tschudi por Harmsen en 1853; 4) el Sahuaraura; 5) el de Pedro Zegarra, utilizado por Pacheco Zegarra.

Ediciones, traducciones y adaptaciones:

1-2-3. Texto en quechua, en el tomo 2 de la obra de Johann Jakob von Tschudi, *Die Kechuasprache*, 3 vols., Viena, 1853; texto retocado, con traducción en alemán, *Ollanta, ein altperuanische Drama...*, Viena, 1875; reimpresión en las *Denkschriften* de la Kairserliche Akademie der Wissenschaften, Viena, 1876. Antes

Si en *Ollanta* hay elementos arcaicos, pero el conjunto está organizado sobre modelos españoles, en el *Rabinal Achí,* la tragedia danzante en lengua quiché de Guatemala, todo parece arcaico. En 1850, Bartolo Zis, indio del pueblo guatemalteco de Rabinal, la puso por escrito; en 1855 se la dictó al abate Brasseur de Bourbourg, cura párroco del pueblo. Ante el abate se representó el 25 de enero de 1856. Se ha supuesto que es obra de misioneros; pero el caso resulta conflictivo: la tragedia es pagana en todo, y termina con uno de los ritos cuyo recuerdo tuvieron mayor

se habían transcrito pasajes en la obra de Tschudi y Mariano Eduardo de Rivero, *Antigüedades peruanas,* Viena, 1851.

4-5. *Ollanta o sea la severidad de un padre y la clemencia de un rey,* versión castellana de José Sebastián Barranca, Lima, 1868; reimpresa, con prefacio y notas de Horacio H. Urteaga, en la *Revista del Archivo Nacional del Perú,* Lima, 9 (1936), pp. 3-109.

6-7-8. *Los vínculos de Ollanta y Cusi Kcúyllor,* texto quechua con traducción castellana de José Fernández Nodal, Ayacucho, 1870; nueva edición Ayacucho, s.a.; incluida en el tomo de *Elementos de gramática quechua o idioma de los Incas,* de Fernández Nodal, Cuzco, 1872. Según parece, la segunda edición, que lleva pie de imprenta de Ayacucho, se hizo en Londres, 1874.

9-10. *Ollanta, an ancient Inca drama,* texto quechua con traducción inglesa de Clements Robert Markham, Londres, 1871; nueva traducción de Markham, en verso inglés, en su obra *The Incas of Peru,* Londres, 1910.

11. *Ollanta, drama quichua* puesto en verso castellano por Constantino Carrasco (sobre la versión de Barranca), Lima, 1876.

12. *Ollanta: Peruanisches Original-drama aus der Incazeit.* En verso alemán, por Albrecht Capello Wickenburg (sobre la versión de Tschudi), Viena, 1876.

13. *Ollataï, drame en vers quechua du temps des Incas,* texto quechua con versión francesa, estudio, apéndice y vocabulario de Gabino Pacheco Zegarra, París, 1878.

14. *Ollanta, o sea la severidad de un padre a la clemencia de un rey Inca,* traducción castellana de Bernardino Pacheco, Cuzco, 1881.

15. *Poesía dramática de los Incas: Ollántay,* traducción del inglés (de Markham) por Adolfo F. Olivares, con una carta crítica de Vicente Fidel López, Buenos Aires, 1883 (no hay edición de París, 1871, a pesar de que se registra en dos bibliografías).

16-17-18. *Ollantay,* versión castellana (de la francesa de Pacheco Zegarra) de G., con prólogo de Francisco Pi y Margall, Madrid, 1885 (Biblioteca Universal, 6); reproducida en el tomo de *Literatura inca* (Biblioteca de Cultura Peruana, 1), París, 1938; nueva edición, Buenos Aires, 1942 (Biblioteca Clásica Americana).

19. *Ollanta, ein Drama der Kechuasprache,* edición crítica del texto quechua y traducción alemana de E. W. Middendorff, Leipzig, 1890.

20. *Ollantay,* texto quechua, con traducciones al español, al francés y al inglés, de J. H. Gybbon Spilsbury, Buenos Aires, 1897.

21. *Ollantay, drama kjéchua en verso, de autor desconocido,* traducción castellana del Pbro. Miguel Angel Mossi, Buenos Aires, 1916 (edición de la Universidad de Tucumán).

22. Traducción al checo.

23. *Ollantay,* texto quechua (el de Valdés y Justiniani) y traducción latina de Hipólito Galante, en la revista *Sphinx,* Lima, septiembre-octubre de 1937, pp. 24-59; edición separada, Lima, 1938 (Monumenta linguae Incaicae, 1).

24. Opera (1900) del compositor peruano José María Valle Riestra (1858-1925).

25. Opera, con libreto de Víctor Mercante (*c.* 1930) del compositor argentino Constantino Gaito.

El escritor argentino Carlos Monsave publicó en Buenos Aires, 1932, su novela *Ollántay,* con prefacio en que trata del drama.

empeño en borrar los evangelizadores: el sacrificio humano sobre la piedra ritual. Cuando Brasseur de Bourbourg oyó hablar de la obra, hacía treinta años que no se representaba, y los indios temían hablar de ella: según parece, les había sido prohibida. Es posible que la tradición se haya conservado medio a escondidas, por ser Rabinal pueblo pequeño y poco vigilado, quizás sin cura párroco durante largos períodos. De todos modos, resulta rara esta supervivencia a través de tres siglos [1].

Ricardo Rojas ha dado una interpretación personal del tema en su *Ollántay, tragedia de los Andes,* representada y publicada en Buenos Aires, en 1939.

Estudios principales:

Manuel Palacios, "Tradición de la rebelión de Ollanta...", en la revista *El Museo Erudito,* Cuzco, 1837, núms. 6/8 (primera noticia impresa sobre el drama).

Bartolomé Mitre, "*Ollántay:* estudios sobre el drama quechua", en la *Nueva Revista de Buenos Aires,* 1881 (hay tirada aparte). Excelente análisis de los elementos españoles de la obra; reimpreso en el *Catálogo razonado de las lenguas americanas,* Buenos Aires, 1910.

Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas,* tomo 5, Madrid, 1930.

Elijah Clarence Hills, "The Quechua drama *Ollanta*", *Romanic Review,* Nueva York, 1914; reproducido en el volumen de trabajos de Hills, *Hispanic Studies,* Stanford University, 1929, Investigación cuidadosa, llena de datos. Está traducida al castellano, abreviada, en los *Mensajes de la Institución Hispano-cubana de Cultura,* La Habana, 1930, vol. 1, Nº 4.

Ricardo Rojas, *Un titán de los Andes,* Buenos Aires, 1939.

José Gabriel Cosío, "Estudio crítico del melodrama *Ollántay*", *Revista de Ciencias,* Lima, 13 (1910), pp. 219-228; "El drama *Ollántay*" (sobre las interpretaciones de Markham), *Revista Universitaria,* Cuzco, 1916; "Otra vez el drama quechua *Ollántay* en el tapete de la discusión", revista *Waman Poma,* Cuzco, diciembre de 1941-enero de 1942, núms. 3/4, pp. 1-12; "El drama quechua *Ollántay:* el manuscrito de Santo Domingo del Cuzco", *Revista Universitaria,* Cuzco, 1942, Nº 2, pp. 3-26.

[1] Ahora resulta menos rara después que sabemos que en el siglo XVII todavía se representaba en Guatemala otro drama coreográfico guerrero, según proceso de la Inquisición, cuyo contenido comunicó el investigador mexicano Nicolás Rangel a Rojas Garcidueñas (véase *El teatro de Nueva España en el siglo XVI,* México, 1935, pp. 29-30). La Inquisición tenía prohibido el drama o *tum,* como "cosa mala y supersticiosa [*sic*] y recordativa de los inicuos y perversos sacrificios con que los de su gentilidad veneraban al Demonio adorándole y reverenciándole con el sacrificio que en el dicho baile hacían de hombres y mujeres sacándoles el corazón estando vivos... representando en el dicho baile tan al vivo el modo que tenían cuando sacrificaban hombres a sus ídolos... que no les faltaba más... que matar y sacar el corazón al hombre que allí traen bailando"; para colmo, este drama se representaba en "las fiestas de la religión cristiana". El padre Bartolomé Resino de Cabrera, beneficiado del pueblo de San Antonio Suchitepéques, declara que el *tum* que en la lengua *quiché* llaman *Teleché,* y en lengua sotozil [tzotzil] de este pueblo llaman *Cotztum,* era muy justa cosa se prohibiese y quitase, por cuanto todo él era representación de un indio que habido en guerra sacrificaban y ofrecían los antiguos al Demonio, como lo manifiestan el mesmo indio atado a un bramadero y los que le embisten para quitar la vida, en cuatro figuras, que dicen eran sus naguales [magos]: un tigre, un león, una águila y otro animal de que no se acuerda, y las demás cerimonias y alaridos del dicho baile, movidos de un són horrisono y triste que hacen unas trompetas largas y retorcidas a manera de sacabuches, que causa temor el oírlas... Se tocan las trompetas, se alborota todo el pueblo, sin faltar hasta las criaturas, viniendo con mucha agonía y priesa a hallarse presentes, lo que no hacen en otros bailes del *tum* que suelen acostumbrar".

En la estructura del *Rabinal Achí* no hay semejanzas con el teatro de estilo medieval que los sacerdotes españoles trajeron al Nuevo Mundo, ni menos con el teatro español de los Siglos de Oro: hace pensar en los orígenes de la tragedia ática, en el teatro ritual de Querilo y Frínico, cuyas formas se ven claras todavía en *Las suplicantes* de Esquilo. Tiene pocos personajes parlantes, cinco apenas; muchos personajes mudos: las mujeres nunca hablan; grupos danzantes, que en el origen podemos suponer numerosos. En la representación, según los datos de Brasseur de Bourbourg, la máscara es la identidad de cada personaje: cuando algún actor se fatigaba, lo reemplazaba otro. Constituyen el diálogo de la obra largos discursos, de carácter épico, en que cada personaje repite buena parte de las palabras que acaba de decir el personaje anterior: la porción más larga es el duelo verbal entre el guerrero de Rabinal (Rabinal Achí) y el guerrero de Queche (Queche Achí). Al final, Queche Achí es sacrificado. El ambiente moral de la obra nada tiene de cristiano; las imágenes y las expresiones, poco de común con las europeas.

Brasseur de Bourbourg conoció otra obra quiché de Guatemala, de asunto mítico, *El viejo*, que vio representar y bailar; pero no pudo recoger las palabras [1].

Una de las supervivencias curiosas —para que haya muestras de todo en este panorama extraordinario— es *El güegüence* ("el danzarín"), comedia danzante de asunto profano que, hasta fines del siglo XIX, representaban los indios mangues de Nicaragua, en lengua mixta de español y náhuatl: es la *lingua franca* usada en la América Central entre tribus cuyos idiomas propios no son mutuamente inteligibles; está constituida, como se ve, con elementos de las dos lenguas imperiales que oficialmente han dominado aquellos territorios, pero que no han logrado disolver las viejas lenguas autóctonas.

En *El güegüence*, a pesar de la influencia española, hay elementos arcaicos: Brinton señala "la ausencia de toda mención de las emociones del amor. . .; aparecen mujeres, pero estrictamente como *personae mutae*, y ni siquiera la heroína habla; no hay monólogos; no hay separación de escenas; la acción es continua; se repiten fatigosamente unas mismas frases". El güegüence —el ratón macho— es una especie de Till Eulens-

[1] El abate Brasseur de Bourbourg publicó el *Rabinal Achí*, en quiché, con su música, acompañado de traducción al francés, en el tomo 2 de su *Collection de documents dans les langues indigènes*. . ., París, 1862. En los *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, Guatemala, 1929 o 1930, se ha publicado una traducción al español, de José Antonio Villacorta, con el título de *El varón de Rabinal;* se ha reimpreso en volumen en Buenos Aires, 1944 (Colección Mar Dulce).

piegel, pícaro ingenioso: uno de sus chistes es el muy indio de fingirse sordo o simular no entender las palabras que se le dicen [1].

Después de las guerras de independencia, la literatura de lenguas indígenas retrocede porque el español avanza. La poesía breve, el cuento oral, persisten. El teatro decayó junto con el régimen colonial; ya en el siglo XVIII se empezó a prohibirlo: en México, por motivos de reverencia cristiana (1768); en el Perú, por motivos políticos (la rebelión de 1780). Las naciones nuevas abandonaron la obra de evangelización que España había emprendido. Pero quedaron supervivencias en multitud de poblaciones pequeñas. En tiempos recientes, el movimiento indianista ha estimulado brotes de teatro regional, como el de Yucatán, con diálogos improvisados en español y en maya; allí el idioma indígena vence numéricamente al europeo. Igualmente reaparece el teatro indígena en idioma guaraní, en el Paraguay, hacia 1925 [2].

Las principales supervivencias de la época colonial son las danzas pantomímicas de intención cristiana: todavía se ven, particularmente en México, y yo las he visto, en pueblos poco distantes de la capital mexicana, tanto en el interior como fuera de los templos. Fueron famosas hasta este siglo las que se bailaban, el 12 de diciembre, delante de la Basílica de la Virgen de Guadalupe, en la villa de su nombre. Y en esos pueblos he visto, sobre tablados de tipo medieval, en las plazas, danzas de moros y cristianos o de la conquista de América [3]. En la

[1] Publicó *El güegüence* Daniel Garrison Brinton, con traducción al inglés, y estudio en Filadelfia, 1883 (tomo 3 de *Brinton's Library of Aboriginal American Literature*). Hizo el estudio del dialecto A. Marshall Elliot, "The Nahuatl-Spanish dialect of Nicaragua", en *American Journal of Philology*, 1884, tomo 5. Cf. además mi nota "El hispano-náhuatl del *Güegüence*", en el volumen de estudios de diversos autores *El español en México, los Estados Unidos y la América Central*, Buenos Aires, 1938 (Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, t. 4). Walter Lehmann, en su obra *Zentral Amerika*, Berlín, 1920, dice poseer otro texto del *Güegüence*, que recogió en Masatepe, cerca de Masaya (véase tomo 1, p. 351 y tomo 2, p. 999). Cf. además "Teatro callejero nicaragüense: *El güengüenche*", en *Cuadernos del Taller San Lucas*, Granada (Nicaragua), 1942.

[2] Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, pp. 593-601, datos de Ermilo Abreu Gómez: a juzgar por los títulos, entre las obras escritas en maya se cuentan *Xunan Tunich*, de Álvaro Brito, *Sucúun Pixán*, de M. Noriega y *Xpil Siquil*, de José Talavera León. Muchas veces estas obras en maya son simples esquemas sobre los cuales improvisan los actores, como en la *commedia dell'arte*. Hay obras aisladas en náhuatl, como la tragedia *Moquiztly*, de Jacobo Mariano Rojas; la ha traducido al castellano el padre Pedro Rojas, México, 1931. El movimiento indianista ha reanimado la literatura quechua en el Perú: no sé si entre la nueva producción hay drama. Autores del moderno teatro paraguayo son Héctor L. Barrios, Julio Correa, Roque Centurión Miranda y Josefina Pla. Cf. Willis Knapp Jones, "Paraguay's theather", *Books Abroad*, Universidad de Oklahoma, 1941, 15, pp. 40-42.

[3] Sobre danzas mexicanas se ha escrito mucho. Véanse por ejemplo, Rubén M. Campos, *El folk-lore y la música mexicana*, México, 1928; Robert Ricard, "Con-

sierra del Perú se ve todavía entre los indios la danza coral de la prisión y muerte de Atahualpa [1]. Hasta en las Antillas, en la ciudad de Santo Domingo, sobrevivía hasta 1900 una danza tradicional sobre la conquista de México, la *Danza de los Moctezumas.*

Las representaciones sacras del siglo XVI no se escribían todas, desde luego, en idiomas indígenas: no sólo había indios que catequizar; había españoles y criollos a quienes adoctrinar. Donde indios y españoles convivían tranquilamente, el drama religioso se desarrolla en sus dos caminos paralelos. Donde los indios se extinguieron, en parte, y en parte se hispanizaron pronto, como sucedió en las Antillas, o donde el indio no se avenía a vivir en paz con el conquistador, como en Chile y en parte de las tierras bajas del Río de la Plata, se escribió siempre en español.

De esta producción no sólo abundan las noticias: se conservan no pocas obras. La colección más numerosa es la de dieciséis *Coloquios espirituales y sacramentales,* en verso o en prosa, un entremés y dos villancicos, escritos en México por el sacerdote español Fernán González de Eslava, entre 1567 y 1600, representados en escenarios complejos y publicados en 1610. De 1574 es el *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana,* representación alegórica que compuso el sacerdote mexicano Juan Pérez Ramírez en honor del arzobispo Pedro Moya de Contreras, a quien también tributó honores González de Eslava. De 1579, la tragedia del *Triunfo de los santos,* en cinco actos, de autor desconocido, que se representó en el colegio de los jesuitas: no se imponía aún la comedia en tres jornadas [2]. En los siglos XVII y XVIII los ejemplos se multiplican.

tribution à l'étude des fêtes de *Moros y Cristianos* au Mexique", *Journal de la Société des Américanistes,* París, 1932; mi disertación sobre "Música popular de América", en el vol. 1 de *Conferencias* del Colegio de la Universidad de La Plata, 1930; también en el estudio de Nykl (Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, 4) se menciona un manuscrito del *Desafío de los moros y los cristianos,* representado en San Lorenzo Almecatle y basado en la historia de Carlomagno.

[1] Felipe Barreda y Laos, "La música indígena en sus relaciones con la literatura", en el volumen *Conferencia literario-musical,* Lima, 1910.

[2] Consúltese: Monterde, *Bibliografía del teatro en México,* y reseña de Jefferson Rea Spell en *Hispanic Review,* Filadelfia, 5 (1937), pp. 92-94 (indica Spell que en la Biblioteca de la Universidad de Texas se conservan siete obras mexicanas manuscritas y unas cincuenta impresas que no están mencionadas en la bibliografía); José J. Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI,* y reseña de Joseph Eugene Gillet, *Hispanic Review,* 5 (1937), p. 87-92; Amado Alonso, "Biografía de Fernán González de Eslava", *Revista de Filología Hispánica,* Buenos Aires, 1940, 2, pp. 213-321 (hay tirada aparte); Harvey Leroy Johnson, *An edition of "Triunfo de los Santos" with a consideration of Jesuit school-plays in Mexico during the sixteenth century,* Filadelfia, 1941, y "The staging of González de Eslava's *Coloquios*", *Hispanic Review,* 8 (1940), pp. 343-346. [Frida Weber de Kurlat, "Estructura cómica en los coloquios de Fernán González de Eslava", *Revista Iberoamericana,* núms. 41-42, México, pp. 393-407].

Al drama religioso debe sumarse pronto el drama de asuntos profanos. Las representaciones comienzan en el interior de los templos; de ahí penetran al interior de los conventos, tanto de frailes como de monjas, al interior de los colegios y universidades, o salen a los atrios, a las plazas, a las calles. Preocupaba bien poco cuál fuese el lugar de las

Ediciones de obras: *Coloquios* y demás composiciones de Fernán González de Eslava, publicados en México, 1610, fueron reimpresos por García Icazbalceta, según queda dicho, en 1877. *El desposorio* de Pérez Ramírez se imprimió por primera vez en la *Historia de la literatura mexicana*, de José María Vigil, obra inconclusa, en parte impresa, hacia 1908, y nunca publicada (poseo uno de los ejemplares de la parte impresa); al fin lo publicó Francisco A. de Icaza en su artículo "Orígenes del teatro en México", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1915, 2, pp. 57-76. El tomo de *Autos y coloquios del siglo XVI*, con prólogo y notas de Rojas Garcidueñas, México, 1939 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4), contiene el *Auto de la destrucción de Jerusalén*, versión castellana del original lemosín de San Pedro Pascual (de ahí se tradujo al náhuatl: véase *supra* nota 25), el *Desposorio espiritual* de Pérez Ramírez, y dos Coloquios de González de Eslava, el de *Los cuatro Doctores de la Iglesia* y el del *Conde de la Coruña*. *El triunfo de los Santos* se imprimió en México, 1579, con una *Carta* del padre Pedro Morales, jesuita, sobre las fiestas en honor de las reliquias enviadas a Nueva España por el papa Gregorio XIII; se ha reimpreso en la edición antes citada de Johnson. *El coloquio de la Nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala* lo ha publicado Carlos Eduardo Castañeda, con traducción al inglés, bajo el título de "The first American play", en *Preliminary Studies of the Texas Catholic Historical Society*, Austin, vol. 3, Nº 1, 1936: el coloquio se encontró en manuscrito firmado por Cristóbal Gutiérrez de Luna, en Tlaxcala, 1619, y se conserva en la Universidad de Texas; Castañeda lo atribuye a Motolinía, pero la atribución es insostenible, porque está escrito, en parte, en versos endecasílabos. El libro, citado, de Rojas Garcidueñas reproduce el *Coloquio de... los reyes de Tlaxcala*, dos de González de Eslava (el de *Los siete fuertes* y el de *La pestilencia*) y su entremés de *Los dos rufianes*. [Hay nueva edición de los *Coloquios*, con prólogo y notas de Rojas Garcidueñas, en Porrúa, 1958, México, 2 vols.].

Fernán González había nacido en España en 1534. En 1588 llegó a México, donde se hizo sacerdote y murió hacia 1601 (Cf. Julio Jiménez Rueda, "La edad de Fernán González de Eslava", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, México, 1928, 2, pp. 102-106). El padre Juan Pérez Ramírez había nacido en México hacia 1545. Es contemporáneo de ellos el bachiller Arias de Villalobos. Nació en Jerez de los Caballeros hacia 1568, pero de niño fue llevado a México, en cuya Universidad se graduó de bachiller en Artes en 1583 y estudió después teología. Desde 1589 se le menciona como autor de comedias que el Cabildo hace representar en la fiesta de Corpus. No se conserva ninguna obra dramática suya; sólo su *Relación de las exequias de Felipe III y de la jura de Felipe IV*, celebradas en México (1621), con un breve poema sobre Cortés y la conquista, de la cual se cumplían cien años; la reimprimió Genaro García en el tomo 12 de *Documentos inéditos para la historia de México*, México, 1907, y la extractó Vigil en su *Historia de la literatura mexicana*.

Se adelanta a estos autores el toledano Juan Bautista Corvera: hacia 1561 compuso una comedia pastoril que se representó ante el virrey Luis de Velasco y el arzobispo Fray Alonso de Montúfar (Cf. Amado Alonso, "Biografía de Fernán González de Eslava", pp. 252-255 y 273).

En 1595 se estrenó un drama sobre *La conquista de México*, y después se representaba cada año el 13 de agosto, día de la victoria definitiva de Cortés sobre los mexicanos: no se conserva. Hay noticia de otras muchas obras igualmente perdidas (Cf. los libros indicados al comienzo de esta nota). A veces las obras que se representaban procedían de España: ejemplo, los diez coloquios de *La infancia de Jesucristo*, del murciano Gaspar Fernández de Avila, impresos en 1610;

funciones: en 1657 se representaban en Santiago de Chile tres comedias en el lugar más inesperado: el cementerio de la Catedral [1].

Pero es probable que el teatro de los laicos existiera ya libre y suelto en plazas y calles, y es posible que hubiera comedias breves en los palacios virreinales de México y de Lima, que al fin tuvieron teatros internos (desde el siglo XVII, o antes, en el palacio virreinal de Diego Colón y María de Toledo en Santo Domingo 1509-1526): precisamente doña María debió haber conocido, en casa de sus parientes y protectores los duques de Alba, los comienzos del teatro español de corte con Juan del Encina [2].

Max Leopold Wagner los encontró en el Estado de Veracruz, donde se representaban hasta este siglo, y los reimprimió en Halle, 1922.

Para el Perú, véanse los trabajos del padre Carlos Leonhardt en la revista *Estudios*, Buenos Aires, 1924; Guillermo Lohmann Villena, *Historia del arte dramático en Lima,* 1, Lima, 1941.

Hay supervivencias muy curiosas en territorios de los Estados Unidos que fue —y todavía es en gran parte— de lengua española. Allí se han recogido obras dramáticas tradicionales: *Los pastores,* representación de Navidad que publicó M. R. Cole en Boston, 1907, con traducción al inglés (la obra es de México; se representaba en Río Grande City, Texas, en 1891; Cole publica además una versión nueva mexicana); otra edición, en versión de Santa Fe (Nuevo México) con traducción al inglés de Mary R. van Stone y Louise Morris, Cleveland, 1933; *Los comanches,* drama de 1780, que publicó Aurelio Macedonio Espinosa en el *Bulletin of the University of New Mexico,* Albuquerque, 1907, Nº 45, pp. 1-46. Espinosa dice conocer manuscritos de una representación sobre la Virgen de Guadalupe y un auto sacramental de *La persecución de Jesús.* Además: *Spanish religious folktheatre in the Spanish Southwest* [contiene seis dramas] de Arthur Leon Campa, 2 vols., Albuquerque, 1934 (*University of New Mexico Language Series,* 5, núms. 1 y 2); *A group of mistery plays... in Southern Colorado [Auto de los Reyes Magos* y *Los pastores,* se representaban en Castilla, Colorado, hacia 1880], publicados por Edwin B. Place, 1930 (*University of Colorado Studies,* 18, Nº 1); *El niño perdido,* auto publicado por J. Frank Dobie, en el libro *Spur-of-the-Cook,* Austin, Texas, 1933 (*Texas Folklore Society Publications,* 11). Dorothy Herschfeld, en la revista *Theatre Arts Mounthly,* New York, diciembre de 1928; Mary Austin, "Native drama in our Southwest" [sobre el drama en castellano en Nuevo México], *The Nation,* New York, 1927, 124, pp. 437-440; "Native drama in New Mexico"; *Theatre Arts Monthly,* New York, 1929, 13, pp. 561-567 y "Folk plays of the Southwest", 1933, 17, pp. 599-610; John Eugene Englekirk, "Notes on the repertoire of the New-Mexican Spanish folk theatre", en el órgano de la Southern Folklore Society, 1940.

[1] Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile,* Santiago, 1888; véase la p. 6.

[2] No tenemos datos sobre las representaciones dramáticas en Santo Domingo antes de fines del siglo XVI, pero en 1588, con motivo del entremés del padre Cristóbal de Llerena, se habla de las comedias como habituales. Los actores eran estudiantes universitarios, tanto de la Universidad de Santiago de la Paz (autorizada en 1540) como de la Universidad de Santo Tomás de Aquino (autorizada en 1538); a éstos les prohíbe el arzobispo Cueba Maldonado, en 1663, tomar parte en las "comedias profanas" que se representaban "en tablados" en honor de la Virgen del Rosario, porque perdían el tiempo que sus estudios reclamaban, y "hay otras personas que lo pueden hacer" (véase fray Cipriano de Utrera, *Universidades de Santiago de la Paz y de Santo Tomás de Aquino...,* Santo Domingo, 1932, pp. 192-193). En el siglo XVIII se representaban comedias en el palacio del gobernador José Solano. Para Cuba, véase José Juan Arrom, "Primeras manifes-

La Iglesia Católica, atenta entonces a influir en todos los actos de la vida, aprovechó las obras y las formas del teatro profano y las introdujo en sus fiestas como interludios amenos entre las representaciones graves. Hasta el final del siglo XVI se representaban entremeses satíricos en las iglesias, intercalados entre las jornadas de las comedias: éstas eran de asunto religioso probablemente, pero los entremeses eran profanos y por sus alusiones políticas suscitaban a veces conflictos. Tenemos noticias de uno de ellos, en México, en 1574, entre el virrey Martín Henríquez de Almanza y el arzobispo Pedro Moya de Contreras (el virrey se queja de la farsa como "bien indigna del lugar, pues era en el tablado que estaba pegado al altar mayor" de la Catedral), y de otro en Santo Domingo, en 1588, entre la Real Audiencia y el arzobispo López de Avila, por el entremés del padre Cristóbal de Llerena que se representó en la octava de Corpus.

El entremés que se representó en las fiestas del arzobispo Moya dicen que provenía de Castilla, "donde se ha representado muchas veces"; pero su pintura de los abusos de la alcabala resultó aplicable a México [1]. El del padre Cristóbal de Llerena, que conservamos, está escrito con ingenio, en muy buena prosa [2]. De México se conserva uno, brevísimo, en verso, de González de Eslava [3].

Durante largo tiempo las representaciones, sacras o profanas, fueron breves; si por excepción las hubo largas, como la de la conquista de Jerusalén en Tlaxcala, no lo fueron por el texto escrito sino por las grandes masas de pueblo que intervenían. A estas formas breves se les daban en España muchos nombres, pocas veces diferenciados unos de otros: representaciones, autos, farsas, églogas, coloquios, pasos, loas.

A fines del siglo XVI, entre 1580 y 1590, España define las formas de su gran teatro; de los tipos breves, unos desaparecen, otros se especializan, otros se subordinan; pero —fecundidad característica de España— otros nuevos surgen todavía, como los villancicos, entremeses, sainetes, bailes, saraos, jácaras, mojigangas, fines de fiesta.

taciones dramáticas en Cuba, 1512-1776", *Revista Bimestre Cubana*, 48, 1941, pp. 274-284, y "Representaciones teatrales en Cuba a fines del siglo XVIII", *Hispanic Review*, 11, 1943, pp. 64-71.

[1] Consúltese Icaza, *Orígenes del teatro en México*, pp. 62-65.

[2] El entremés de Llerena lo descubrió y publicó Icaza (véase "Cristóbal de Llerena y los orígenes del teatro en la América española", *Revista de Filología Española*, 8 (1921), pp. 121-130). Está reimpreso en el libro de fray Cipriano de Utrera, *Universidades*..., y en mi libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, Buenos Aires, 1936 (Instituto de Filología). No sé por qué piensa el señor Torre Revello (*El teatro en la colonia*, cf. *infra*) que está incompleto.

[3] *Coloquios* de González de Eslava, pp. 125-126.

Mientras la égloga desaparece —su nombre al menos— el auto se define en dos tipos especiales: el auto del Nacimiento y el auto del Sacramento, extraordinaria creación teológica. La loa, en forma de monólogo, el entremés, el sainete (posterior), los bailes, jácaras, saraos, mojigangas, fines de fiesta, se subordinan a la comedia o al auto. Pero en América la loa sigue viviendo como subordinada en los teatros o como independiente, con fines de enseñanza religiosa, en los pueblos de indios [1]. El coloquio, generalmente breve, conserva popularidad [2]. Como forma breve, el villancico, antes mera canción pastoril, ahora "especie de opereta sacra" que se representa en las iglesias [3]. De aparición tardía

[1] Ejemplos de loas mexicanas que se conservan impresas: al virrey duque de Albuquerque, de Miguel Pérez de Gálvez, 1653; al arzobispo Zagade, 1656; al virrey conde de la Monclova, 1686; al virrey Ortega Montañés, 1700; de los gremios de cereros, confiteros y tintoreros, 1732; al virrey Amarillas, don José Mariano Abarca, 1756; al virrey, 1761; al obispo Rocha, de Valladolid de Michoacán, obra de Vicente Gallaga, 1778; a Carlos IV, de Diego Benedicto Valverde, 1790.

Sor Juana Inés de la Cruz escribió muchas: trece independientes (una se intitula *Encomiástico poema*) y cinco para sus autos y comedias. En el siglo XVIII, según se indicó, las componía en náhuatl José Antonio Pérez y Fuentes.

Todavía en los siglos XIX y XX se han impreso en México loas en ediciones populares, especialmente de la conocida casa de Vanegas Arroyo, proveedora de literatura para los humildes: las loas en honor de la Virgen de Guadalupe, o de la del Refugio, o del Corazón de Jesús, o del arcángel San Miguel. Véase la *Bibliografía del teatro en México*, de Monterde, pp. 34 y 61-64; para las antiguas, pp. 9, 15, 24-28, 42 (recogidas entre los indios de Teotihuacán), 46, 84, 98, 146, 198, 217, 275, 288-289, 303, 311, 330, 364, 617, 618.

Sobre loas en Nueva Granada, en el Ecuador y en el Perú, véase M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, 2, pp. 26, 86 (en el *Ramillete de varias flores poéticas*, de tres autores, publicado por Jacinto de Evia, 1675), 200, 205, 212 y 215.

Una loa argentina de Corrientes, en honor de Carlos III (1761) ha publicado Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1923 (Instituto de Literatura Argentina). Se tiene noticia de otras representadas en Buenos Aires a fines de 1747 y en 1775 (véase Mariano G. Bosch, "1700-1810: Panorama del teatro", en el núm. 13 de los *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires, 1940, p. 18). Lavardén escribió en 1789, para preceder al estreno de sus tragedia *Siripo*, una loa, *La inclusa*, donde expone ideas de Rousseau sobre deberes de los padres para los hijos.

Eugenio Pereira Salas, en su libro *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1709-1809*, Santiago de Chile, 1942, reproduce una loa de 1746 y otra de 1796, para la comedia *El más justo rey de Grecia*.

En Nicaragua se ha recogido entre los indios mangues o chorotegas de Namotivá o Santa Catarina, entre Masoy y Diriá, una arcaica *Loga del Niño Dios*: se conserva en manuscrito de 1874 en la Biblioteca Pública de Filadelfia: está "en español muy mangue", dice Walter Lehmann en su obra *Zentral Amerika*.

[2] Sobre coloquios en México, véase la *Bibliografía* de Monterde, pp. 28, 31, 40, 42, 54-56, 65, 99, 105, 166-168, 299, 312, 337, 339, y 383; en la Argentina: en Tucumán, 1610, con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola; en 1611 y 1612 (véase José Torre Revello, "El teatro en la colonia", *Humanidades*, La Plata, 23 (1933), p. 155.

Desde el siglo XVI los hay en castellano (Fernán González de Eslava) o en lengua indígena (ejemplo fray Luis de Fuensalida). En la época del movimiento de independencia los componían aún Fernández de Lizardi y José Beltrán.

[3] Los mejores ejemplos de Villancicos en América son los de sor Juana Inés de la Cruz: a San Pedro Apóstol (1677), a San Pedro Nolasco (1677), a la Asunción (1679), a San Pedro Apóstol (1683), a la Asunción (1685), a la Asunción (1687), a la Concepción (1689), al nacimiento de Jesús (1689), a San José

es la pastorela, representación de Nochebuena en México y la América Central: todavía a principios del siglo XIX floreció en Honduras con la ingenua delicadeza del padre José Trinidad Reyes [1].

Los dos grandes virreinatos del siglo XVI no esperan largo tiempo para imitar a Madrid, donde se ha impuesto la gran novedad artística de la época: el teatro público. En 1597, México tiene ya una "casa de comedias", la de Francisco de León; pronto tendrá tres compañías. Como dice el poeta Bernardo de Balbuena, en la *Grandeza mexicana,* en 1604, había en México "fiestas y comedias nuevas cada día". En 1621 dice Arias de Villalobos que había "dos extremados teatros de comedias y tres compañías de representantes"; pero que las obras de éxito eran españolas y no criollas: "representan comedias de Castilla; las de acá aprueban mal". Lima tuvo un teatro, el Corral de Santo Domingo, antes de 1600, según unos; hacia 1602, según otros. Para 1626 tenía otro, el Corral de Alonso de Avila, actor y empresario. En el siglo XVII la villa imperial de Potosí tuvo teatro: como que durante su efímero esplendor alcanzó población numerosísima [2].

(1690), a Santa Catalina (1691). Se imprimieron sueltos y después se reimprimieron en los volúmenes de obras de la poetisa. Ermilo Abreu Gómez —en anotación a mi "Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz", *El Libro y el Pueblo,* México, 1934, donde se reprodujo de la *Revue Hispanique,* París, 1917—, indica otros villancicos a la Asunción, que se cantaron en México en 1690 (entiendo que serán las *letras* que comienzan: "Si subir María al cielo...") y otros a San Pedro Apóstol, impresos en México en 1691, sin nombre de autor, como se habían impreso a veces los anteriores en ediciones sueltas: el señor Abreu Gómez se inclina a atribuirlos a Sor Juana tanto por razones de estilo cuanto por una indicación manuscrita que hay en el ejemplar encontrado. Finalmente, Abreu Gómez cuenta como Villancicos tres composiciones breves, así tituladas, no de forma dramática sino lírica: dos a la Encarnación, "Hoy es del Divino Amor" y "Oigan una palabra", y uno en latín a la Virgen, "O Domina Caeli". Del tipo de los Villancicos dramáticos son las *Letras* en la profesión de una religiosa y en la dedicación de la iglesia del Convento de monjas bernardas; *Letras* breves, líricas, tiene dos a la Concepción, dos a la Navidad, tres a la Presentación de la Virgen, y tres de tipo profano: "Hirió blandamente el aire", "Afuera, afuera, ansias mías" y "Seguro me juzga Gila"; finalmente, dos intercaladas entre los actos de la comedia *Los empeños de una casa.*

De Fernán González de Eslava son dos Villancicos: uno en forma de monólogo, "Ven, oveja", para recitación de un actor que haga de Jesús, y otro, "¡Oh, qué buen labrador...!", en diálogo. Cf. Además, Alfonso Méndez Plancarte, "Los villancicos guadalupanos de don Felipe de Santoyo", *Abside,* México, 2 (1938), pp. 18-29.

[1] El padre José Trinidad Reyes vivió de 1797 a 1855. Sus *Pastorelas* las publicó Rómulo E. Durón, Tegucigalpa, 1905. Sobre pastorelas en México, véase la *Bibliografía del teatro en México,* de Monterde, pp. 31, 64, 137 (la muy conocida de José Joaquín de Lizardi, *El pensador Mexicano,* hacia 1810), 184, 315-316 y 576.

[2] Consúltese: Luis González Obregón, *México viejo,* París-México, 1900, pp. 333-357; Enrique de Olavarría y Ferrari, "Reseña histórica del teatro en México", diario *El Nacional,* México, 1892-1894 y en volumen (edición que el autor llamó segunda), 4 vols., México, 1895; H. L. Johnson, "Notas relativas a los corrales de la ciudad de México, 1626-1641", *Revista Iberoamericana,* 3, 1941, pp. 133-138.

Para Potosí, Vicente G. Quesada, *Crónicas potosinas,* 1, París, 1890, p. 65. En 1650, la ciudad tenía 16.000 habitantes; en 1825 había descendido a 8.000.

El intercambio entre España y América era constante. Durante los dos grandes siglos vinieron al Nuevo Mundo muchos dramaturgos: Micael de Carvajal, uno de los mejores de la época de formación del drama español; Juan de la Cueva, uno de los precursores inmediatos de Lope de Vega; Luis de Belmonte, que es ya uno de los discípulos; Tirso de Molina, que introduce temas de América en *La villana de Vallecas, Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia;* Agustín de Salazar, poeta calderoniano, en quien influye sor Juana Inés de la Cruz; el aragonés Jerónimo de Monforte y Vera; el madrileño Luis Antonio de Oviedo y Herrera, conde de la Granja; el catalán Manuel de Ossa y Santa Pau, marqués de Castell-dos-Ríus, virrey del Perú. Poco se sabe de la participación que hayan podido tener en las actividades dramáticas de América: consta que Monforte, el conde de la Granja y el virrey Castell-dos-Ríus estrenaron obras en Lima a principios del siglo XVIII; Juan Bermúdez y Alfaro dice que Belmonte, en México, donde estuvo dos veces, "escribió muchas comedias, que algunas hay impresas", y el poeta pintor Francisco Pacheco dice que Gutierre de Cetina escribió en México "un libro de comedias morales en prosa y verso, y otro de comedias profanas" [1].

Entre tanto, América producía sus propios dramaturgos, como Cristóbal de Llerena, cuyo entremés es comparable a los mejores de la época en España, y Juan Pérez Ramírez, cuyo *Desposorio espiritual* es una de las buenas obras del teatro religioso del siglo XVI: la pericia con que está construida y versificada bien pudo impresionar a Juan de la Cueva e influir en él; Cueva se hallaba entonces —1574— en México y va después a España a producir sus obras importantes [2]. González de Eslava, que muy joven dejó su tierra, es de América más que de España: en América se formó y produjo sus obras, de vivo sabor americano, hasta por el vocabulario, lleno de indigenismos [3].

Y no es mera coincidencia que Juan Ruiz de Alarcón, uno de los grandes maestros de la comedia en la literatura europea, haya sido muchacho de unos dieciséis años de edad en 1597, cuando se inaugura el primer teatro público de México: allí descubrió, en la adolescencia impresionable, el extraordinario mundo de poesía dramática con que Lope deslumbraba al orbe hispánico. No es fútil suposición la de Hartzenbusch, uno de los más agudos juzgadores de la obra de Alarcón, cuando cree que en México debió de pergeñar el dramaturgo sus primeros esbozos: *La culpa busca la pena, La cueva de Salamanca*... Y Alarcón llevó al teatro español caracteres singulares que en parte dependen de su origen

[1] Consúltese: M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo 1, p. 55; tomo 2, pp. 173-176 y 202.

[2] Debo esta observación a Amado Alonso.

[3] Cf. Amado Alonso, "Biografía de Fernán González de Eslava", *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1940. El lenguaje de Eslava representa en parte el habla popular de México en el siglo XVI, mientras Pérez Ramírez, Francisco de Terrazas, Antonio de Saavedra Guzmán, representan la lengua culta.

criollo. Cuatro elementos componen su mundo: uno, su personalidad, su don creador; otro, su desgracia personal, sus corcovas; otro, el pertenecer al mundo hispánico, a la cultura hispánica y el teatro español recién constituido; último, su condición de mexicano, hijo del país colonial, donde la vida es en mucho diferente de la metropolitana de Madrid. Esencial es en él la fuerza persistente pero medida, la intensidad con dominio de sí, la perseverancia: "tiene el volcán sus nieves en la cima; pero circula en sus entrañas fuego", ha dicho otro poeta mexicano. No se olvide que Alarcón se traslada definitivamente a Europa cuando tenía unos treinta y tres años (1614) [1].

En la época calderoniana, el dramaturgo principal de América es Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Como se le recuerda generalmente por sus versos líricos, se olvida que la mayor parte de su obra es dramática: dos comedias, tres autos, doce villancicos, dos *letras* dramáticas, dos sainetes, un "sarao de cuatro naciones", dieciocho loas. Pero los mayores méritos de esas obras son líricos, especialmente en los autos de *El divino Narciso* y *El mártir del sacramento,* en los Villancicos a la Asunción de 1685 y de 1687. De sus comedias, la única completa, *Los empeños de una casa,* es ingeniosa en la intriga, pero se excede en ella; tiene movimiento, pero no vida. Su mayor interés está en los matices autobiográficos del personaje de doña Leonor [2].

[1] He tratado extensamente el tema en *Don Juan Ruiz de Alarcón*, México, 1913; segunda edición, La Habana, 1915; reimpresa sin notas en mis *Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* Buenos Aires, 1928. Consúltese además el prólogo de Alfonso Reyes a su edición de *Comedias* de Alarcón (Clásicos "La Lectura"). En su libro sobre Lope, José Bergamín llama a Alarcón tres veces *intruso* y una vez *mexicano:* es, dicha con mal humor, la diferencia que siempre se observó entre Alarcón y los dramaturgos españoles europeos, desde Juan Pérez de Montalván hasta Ferdinand Wolf. Véanse también Dorothy Schons, "The Mexican beckground of Alarcón", *PMLA,* 57, 1942, pp. 89-104 [y Antonio Alatorre, *Antología MCC,* México, 1956].

[2] Las comedias de Sor Juana son *Los empeños de una casa,* cuyo título parodia uno de Calderón *(Los empeños de un acaso),* y *Amor es más laberinto,* de la cual sólo escribió los actos primero y tercero: el segundo es del mexicano Juan de Guevara. Los autos: *El divino Narciso, El mártir del sacramento, San Hermenegildo* y *El cetro de José.* El sarao de cuatro naciones y los dos sainetes los escribió para la comedia de *Los empeños.* Sobre sus loas, villancicos y letras, véanse notas anteriores.

Dramaturgos del siglo XVII son, además, los mexicanos fray Matías de Bocanegra, el de la calderoniana "Canción alegórica a un desengaño", famosa y muy imitada en su tiempo (escribió *Hércules,* 1650, y *Proteo,* con sus loas; [se ha hallado recientemente su *Comedia de San Francisco de Borja,* cf. José Juan Arrom, "Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII", *Revista Iberoamericana,* núm. 37, octubre de 1953, pp. 79-103, y se le atribuye *Sufrir para merecer*], Francisco Maldonado, Francisco Robledo, Juan Ortiz de Torres (floreció hacia 1645), Jerónimo Becerra, autor de la loa sacramental *La poesía* (México, 1654), Miguel Pérez de Gálvez, Antonio Medina Solís ("Loa de la Virgen de Guadalupe", México, 1667), Alfonso Ramírez de Vargas, cuya comedia *El mayor triunfo de Diana,* se representó en la Universidad en 1683 (véase Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo parténico,* México, 1683); en el Perú Juan de Espinosa Medrano, que escribió autos y comedias, como *El robo de Proserpina,* además de su auto en quechua; en el Ecuador y Colombia, los autores que figuran en el *Ramillete,* de 1675, el ecuatoriano Jacinto de Evia y el colombiano Hernando Domínguez Camargo, junto con el sevillano An-

Desde fines del siglo XVII, y a lo largo de todo el XVIII, Calderón impera; junto con él, como su sombra, está Moreto; a veces, Rojas Zorrilla; Lope, Tirso, Alarcón entran en penumbra [1]. Pero ya empiezan a conocerse las obras del teatro francés; tardarán en llegar las teorías. En realidad, cuando las teorías dramáticas del clasicismo académico se difundan en América, faltará poco para que penetren las nuevas ideas que lo combaten: Lessing es conocido y reproducido, como Winckelmann, en el *Diario de México* (1805-1817).

tonio de Bastidas; en Chile, los desconocidos autores de *El Hércules chileno,* representado en Concepción, en 1693; el argentino Luis de Tejeda (1604-1680), que dice haber escrito comedias y haberlas representado en Córdoba, como parte de aventuras amorosas: "Era nuestro corto alivio / (que era soplar más la llama) / componer una comedia / de las historias pasadas".

[1] Sobre las relaciones de Calderón con América, cf., M. Menéndez Pelayo, *Historia de la literatura hispanoamericana,* 1, pp. 55, 82, 114, 374; 2, pp. 186, 193, 212, 215, 263 y 321; mi libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* [incluido en este volumen].

Las obras de asuntos mitológicos cuyos títulos se mencionan en la nota anterior están dentro de una moda principalmente calderoniana.

En Lima, según datos incompletos, pero los más abundantes reunidos hasta ahora (Guillermo Lohmann Villena y Raúl Moglia, "Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII", *Revista de Filología Hispánica,* Buenos Aires, 5 (1943), pp. 313-343), Lope de Vega predomina desde 1599 hasta 1634, con 10 obras, incluyendo las dudosas. Calderón predomina desde 1661, con la enorme cifra de 70 obras —comedias y autos—, incluyendo cuatro casos dudosos. Moreto le sigue, con 18 obras propias, 7 en colaboración y 3 dudosas (incluyo entre éstas *Los jueces de Castilla,* que debe ser refundición de una obra de Lope); después Rojas Zorrilla, con 9 obras propias y 4 en colaboración.

En Buenos Aires, en 1747, consta que se representaron tres obras de Calderón y una de Moreto; en 1760, una de Calderón; en Salta, 1790, una de Calderón y una de Moreto. Todavía en la lista de 1096 obras que pertenecieron al archivo del Teatro Argentino de Buenos Aires, de 1818 a 1850, Calderón es el autor que predomina, con 61; le sigue "el atroz Comella", del siglo XVIII, con 26; Moreto tiene 11; en cambio, Antonio de Zamora, 15; Lope y Tirso, relativamente pocas; entre los autores del siglo XIX, Bretón tiene 21 y Ventura de la Vega, en arreglos y traducciones, 22; de los extranjeros, Molière y Goldoni, 9 (Cf. *Boletín de Estudios de Teatro,* Buenos Aires, 1943-1945, núms. 1, 3, 6 y 9).

En La Habana, en 1791, se representan seis obras de Calderón, cinco de Moreto y cinco de Comella (cf. José Juan Arrom, *Historia de la literatura dramática cubana,* pp. 21-24).

Todavía en 1805-1806 predomina Calderón en los teatros de México con 7 obras; de Moreto se dan 3; de Rojas Zorrilla, 4; de Lope, solamente 2; de Tirso, 1 *(El Burlador:* ¿quizá la refundición de Zamora?); de Alarcón, 1 (probablemente en refundición). La escuela calderoniana está representada por Diego y José de Figueroa y Córdoba, Fernando de Zárate, Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda, Francisco de Bances Candamo; tienen amplio lugar sus continuadores, Zamora con una obra y Cañizares con cuatro. De la época de Lope figuran Juan Pérez de Montalván con dos obras, Luis Vélez de Guevara y Cristóbal de Monroy y Silva. La resurrección de *La Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola se deberá a los gustos clasicistas. De la escuela clasicista del siglo XVIII se dan unas pocas tragedias (la *Raquel,* de Vicente García de la Huerta, por ejemplo) y muchas comedias (Iriarte, Forner, Leandro Fernández de Moratín). Son populares los sainetes de Ramón de la Cruz (once) y de Juan Ignacio González del Castillo (tres) y los melodramas (¡quince!) de Comella, para uno de los cuales, *El negro sensible,* escribió una segunda parte *El Pensador Mexicano.* Cf. la "Reseña histórica del teatro en México" de Olavarría y Jefferson Rea Spell, "El teatro en la ciudad de México, 1805-1806", *El Libro y el Pueblo,* México, septiembre de 1934.

Como en el siglo XVIII alcanzan prosperidad nuevas colonias antes oscuras, las ciudades quieren teatros: Buenos Aires funda el primero estable en 1771, bajo el patrocinio del virrey mexicano Vértiz [1], Montevideo, en 1792 [2]. Bogotá hubo de esperar a 1805 [3]; Santiago de Chile, en 1815 [4]. Puebla, en México, tuvo teatro: no sé si se remonta al siglo XVII [5]. En las demás ciudades, según parece, no se pasa de los escenarios improvisados. Sólo las representaciones religiosas decaen: las prohibiciones que de cuando en cuando las afectaban, pero que nunca llegaron a suprimirlas del todo, reaparecen bajo Carlos III, y desde entonces el drama sacro se refugia en los pueblos pequeños o se reduce a sus formas breves, como los villancicos [6].

[1] José Torre Revello, "El teatro en la Colonia", *Humanidades*, La Plata, 1933, pp. 161-165; "El teatro en el Buenos Aires colonial", *Oromana*, Sevilla, 1927; Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina;* Mariano G. Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires,* Buenos Aires, 1910; Carlos Leonhardt, trabajos en la revista *Estudios,* Buenos Aires, 1924; I. G. Dreidemie, "Los orígenes del teatro en el Río de la Plata"; José Torre Revello, "Los teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII", *Revista de Filología Hispánica,* 1945 (hubo uno en 1757, que duró hasta 1761. El "Teatro de la Ranchería", bajo Vértiz, se inauguró en noviembre de 1783; el teatro del Sol en 1809); José Antonio Pillado, *Buenos Aires colonial,* tomo 1, 1910, p. 25, y un artículo sobre "Los bailes, los corrales de comedias y otros entretenimientos en Buenos Aires, 1752-1809", en *La Prensa,* Buenos Aires, 1º de enero de 1912; Jorge Escalada Iriondo, "Orígenes del teatro porteño", *Boletín de Estudios de Teatro,* Buenos Aires, 3, 1945, pp. 23-27; Willis Knapp Jones, "Beginnings of River Plate drama" (hasta 1810), *Hispania,* California, 24, 1942, pp. 79-80. En 1640 se representó en Buenos Aires *La gloria del mejor siglo,* del Padre Valentín de Céspedes.

[2] José Torre Revello, "El teatro en la colonia", p. 147, y "Del Montevideo del siglo XVIII", *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay,* Montevideo, 1929 (cap. 7, "La casa de comedias"). Se refiere a investigaciones, que no conozco, de Mario Falcao Espalter.

[3] M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana,* 2, pp. 35-36. José Vicente Ortega Ricaurte, *Historia crítica del teatro en Bogotá,* Bogotá, 1927. Según Perdomo Escobar en 1783 se presentó la primera compañía en Bogotá.

[4] Consúltese: Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile,* Santiago, 1888; José Toribio Medina, *Historia de la literatura colonial en Chile,* Santiago, 1878; Nicolás Peña Munizaga, *Teatro dramático nacional,* 1, Santiago de Chile, 1912 (en el prólogo se estudia el teatro chileno desde sus orígenes); Lohmann Villena y Moglia, art. cit. en nota 59; Eugenio Pereira Salas, *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1709-1809,* Santiago de Chile, 1941; Roberto Hernández C., *Los primeros teatros en Valparaíso,* Valparaíso, 1928. Desde 1646 se habla de representaciones en Santiago (el jesuita Alonso de Ovalle en su *Relación histórica del reino de Chile);* después, en 1657, 1663 y 1693 (en Concepción, catorce comedias, entre ellas, *El Hércules chileno);* en 1748 (en Santiago, tres comedias); en 1777, 1789, 1795 y 1799.

[5] Eduardo Gómez Haro, *Historia del teatro principal de Puebla (antiguo Coliseo o Corral de Comedias),* Puebla, 1902.

[6] Otros teatros: Lima, construcción iniciada en 1594 por el actor Francisco Morales; Potosí, 1616, se construyó un Coliseo de Comedias por cuenta de Juan Núñez de Anaya; La Habana, en 1775, el Coliseo después llamado Principal y otro en el Campo de Marte; Caracas, 1783; La Paz, 1796. Sobre prohibiciones, además de los datos de García Icazbalceta ya mencionados para el siglo XVI (Introducción a los *Coloquios* de González de Eslava, pp. XXVII-XXIX) y los del padre Acosta, *Historia,* libro 4, cap. 28, véase José Torre Revello, "El teatro en la colonia", pp. 145-146 y la *Bibliografía* de Monterde, pp. 30 y 550-553.

En Lima y en México el teatro mantiene su esplendor; aumentan los edificios, se multiplican las compañías, hay artistas famosos, como la Perricholi, a quien celebra Merimée [1]. Desgraciadamente, la época es de decadencia para la literatura española, y a toda esta actividad no corresponden obras importantes en España ni en América. Unicas excepciones: en España, los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo; en América, el *Ollanta*. En uno como en otro caso, el fervor popular da vida a las obras.

Dramaturgos interesantes del siglo son el sabio y fecundo Pedro de Peralta Barnuevo, del Perú (1663-*c.*1743), que escribió dos obras calderonianas, *Triunfos de amor y poder*, donde se mezclan las leyendas de Argos e Io y de Hipomenes y Atalanta (1710), y *Afectos vencen finezas;* un arreglo de la *Rodoguna* de Corneille, y dos fines de fiesta y un entremés con reminiscencias de Molière. América, probablemente, se anticipó a España en el conocimiento y estima del teatro francés [2]; Pablo de Olavide, el ilustre hombre público peruano (1725-1802), que en España hizo adaptaciones de obras francesas [3]; los mexicanos Eusebio Vela, que era actor, y de quien se sabe que escribió unas catorce comedias [4], y Cayetano Cabrera Quintero, el poeta [5]; el argentino Lavardén, con su ruidosa tragedia *Siripo* (1789) [6]. Quizá valga la pena buscar obras breves de autores poco conocidos: el juguetillo de *El charro* y la petipieza *Los remendones*, del mexicano José Agustín de Castro (1730-

[1] El virrey marqués de Castell-dos-Rius hizo representar comedias en sus veladas literarias: una, por ejemplo, del Conde de la Granja, *De un yerro un gran acierto*, 1709. Las actas de las veladas las publicó en Lima Ricardo Palma, 1899, bajo el título de *Flor de academias*. Consúltese además José Torre Revello, "Las veladas literarias del virrey del Perú Marqués de Castelldosrius (1709-1710)", en *Publicaciones del Centro Oficial de Estudios Americanistas de Sevilla*, 1920. Hay anécdotas sobre la Perricholi y la vida en los teatros de Lima en las *Tradiciones peruanas* de Palma. Merimée la presenta en *La carrose du Saint Sacrément*.

[2] M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, tomo 2, pp. 211-212.

[3] *Ibid.*, pp. 222-223. Olavide hizo construir en Lima un nuevo teatro hacia 1747; en Madrid, en su opulencia, "puso en su casa un teatro de aficionados"; se le atribuyen muchas traducciones (Racine, Regnard, Voltaire, Maffei, etc.); no de todas hay seguridad.

[4] Consúltese Monterde, *Bibliografía*, y el prólogo de Usigli, p. XXXVII; J. R. Spell, "Three manuscript plays by Eusebio Vela", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1 (1928), 268-273; Armando de Maria y Campos, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, México, 1944. Vela escribía en los años 1729-1733.

[5] Cabrera Quintero, que murió después de 1774, es uno de los mejores poetas mexicanos del siglo XVIII. Su comedia religiosa *El iris de Salamanca* se representó ante el virrey y logró por lo menos siete representaciones; se imprimió en 1723 y además se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de México, junto con loas y coloquios del autor. Cf. Gabriel Méndez Plancarte, *Horacio en México*, México, 1937, p. 31. Otra comedia suya, *La esperanza malograda*, es probable que fuera escrita en náhuatl.

[6] Manuel de Lavardén (1754-1809) estrenó en 1789 *Siripo*, inspirada en una tragedia escrita en italiano, *Lucía Miranda*, que el jesuita valenciano Manuel Lassala publicó en Bolonia en 1784. Es bien sabido que sólo se conserva el segundo acto: recientemente se ha discutido su autenticidad, pero no con mucho fundamento.

1814), revelan que para el pequeño cuadro de costumbres había ingenio [1].

[1] Las obras de José Agustín de Castro figuran en su *Miscelánea de poesía sagradas y humanas,* 3 vols. Puebla, 1797, y México, 1809. Escribió además tres *autos sagrados* y dos loas de asunto religioso. Parte de *Los remendones* está citada por Luis G. Urbina en la *Antología del Centenario,* México, 1910, pp. CLI-CLVII, y en su libro *La literatura mexicana en la época de la independencia,* reimpresión del prólogo de la *Antología.*

Hay muchos más dramaturgos en el siglo XVIII. En México: Manuel de los Santos y Salazar, que escribía en español y en náhuatl; Felipe Rodríguez de Ledesma (comedia *El monarca más prudente* y su loa); el padre Juan Arriola (comedia *No hay mayor mal que los celos);* Francisco de Soria, poeta calderoniano, según Beristáin; Manuel Castro Salazar; José Antonio Rodríguez Manzo; Manuel Calvo; Vicente Gallaga; José Villegas Echeverría; Diego Benedicto Valverde; Manuel Quirós y Camposagrado; Fernando Gavila, actor; el padre José Manuel Sartorio (1746-1829), en sus *Alabanzas de Partenio* y en sus diálogos a los Dolores de la Virgen mucho mejor poeta de lo que suele decirse (escribió *Coloquios);* Juan de Medina (escribió tres *bailes,* dos *heroicos* y dos *pantomimas,* 1796 y 1804); Juan Pisón y Vargas, que en 1788 publicó *La Elmira,* tragedia en cinco actos, arreglo de la *Alzire* de Voltaire (se representó ante el virrey y el padre José Antonio Alzate la comentó en su *Gazeta de Literatura,* 16 de diciembre de 1788; en el volumen de Pisón y Vargas iban además la Segunda Parte de *Los dos abates locos* y su loa); el padre Agustín Castro, jesuita veracruzano (1728-1790), a quien se suele confundir con José Agustín de Castro: tradujo *Las troyanas* de Séneca; el jesuita poblano Miguel Mariano Iturriaga (1728-1810), que tradujo tres obras de Metastasio.

Al llegar el siglo XIX, los autores se multiplican: véase la *Antología del Centenario,* apéndice de Nicolás Rangel sobre "El teatro" (pp. 1015-1029), y la *Reseña histórica del teatro en México* de Olavarría: hay desde las formas arcaicas, como el auto y la pastorela, que cultiva *El Pensador Mexicano,* hasta las versiones de Beaumarchais y de Alfieri hechas por Ochoa o Sánchez de Tagle. El libertador Hidalgo se entretenía en traducir a Racine y a Molière; hizo representar su versión del *Tartufo* en San Felipe Torresmochas.

En el Perú: Villalta, que terminó la inconclusa comedia de Solís *Amor es arte de amar;* Pedro José Bermúdez de la Torre; Jerónimo Fernández de Castro; el autor desconocido de *Amor en Lima es azar.*

En Nueva Granada, a principios del siglo, Francisco Alvarez de Velasco, autor de villancicos de Nochebuena, letras y loas; al final, José María Salazar (1785-1828), que escribió *El soliloquio de Eneas* y *El sacrificio de Idomeneo;* José Miguel Montalvo († 1816), autor de *El zagal de Bogotá* (1806); Juan Manuel García Tejada (1774-1845), *Canto del Fucha,* loa, 1803 (Cf. Juan Francisco Ortiz, *Reseña histórica del teatro en Bogotá).*

En la Argentina, los anónimos autores de las loas (perdidas) de 1747, en Buenos Aires, y de la *Loa* de Corrientes en 1761, del sainete *El amor de la estanciera* (1792), publicado por el Instituto de Literatura Argentina, y de otras obras que menciona el padre Leonhardt en sus trabajos de la revista *Estudios.*

En Cuba, se atribuye al padre José Rodríguez Ucares, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano,* que se representaba en 1791, pero que es muy anterior. La obra aparece impresa en España bajo el nombre de Santiago Pita: ¿es pseudónimo, como se ha llegado a pensar? Consúltese: Carlos Manuel Trelles, *Ensayo de bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII,* Matanzas, 1907, J. J. Remos y Rulio, en su *Resumen histórico de la literatura cubana,* 1930, habla del entremés *El poeta* de Sotomayor y de la alegoría *América y Apolo* de Zequeira (1807); también, de M. M. Pérez y Ramírez, quien escribió un monólogo y una obra en un acto y de Miguel González, a quien se atribuye una obra titulada *Elegir con discreción y amante privilegiado* (representada en 1792 y publicada en 1804 *El jugador de la Habana).* Véase además Mitjans, *Historia de la literatura cubana,* Madrid, s.a. (y antes en La Habana, 1890), E. H. López Prieto, "Apuntes para la historia del teatro en Cuba", en *El Palenque Literario,* 2 (1882).

La música aparece desde el principio en el teatro español, en canciones intercaladas, en solos o en coros: así persiste en la comedia y en el auto sacramental de Lope y Tirso. Pero surgen formas en que la música predomina sobre el texto hablado, como en los villancicos y *letras* de iglesias y conventos o los *bailes* de los teatros: el drama se mueve hacia la ópera. La ópera nace, al fin, en Italia y penetra pronto en España: Lope (1621) y Calderón escriben óperas; bajo Calderón se crea la nueva forma peculiar de ópera española, que toma su nombre del Teatro de la Zarzuela. A la América española llega la zarzuela probablemente desde el siglo XVII y desde entonces se mantiene; la ópera llega desde comienzos del siglo XVIII: en 1709 el virrey Castell-dos-Ríus hizo representar en su palacio de Lima su *Perseo*, tragedia con música; en 1711, el padre Manuel Zumaya, maestro de capilla de la Catedral de México, hizo representar en el teatro del Palacio de los Virreyes su ópera *Parténope;* se sabe que compuso otras óperas, siempre con texto en español, a veces traducido del italiano. La ópera de compositores italianos no llegó a América, al parecer, hasta 1806, cuando se representa en México *El barbero de Sevilla* de Paesiello. Todavía entonces componíamos óperas: ejemplos, *La madre y la hija* (1813) y *Los dos gemelos* (1816), de Manuel Corral, en México; *El extranjero* (1806), de Manuel de Arenzana, maestro de capilla de la Catedral de Puebla [1]. Se habla también de operetas, como *La noche más venturosa* o *El premio de la inocencia* (1818), del mexicano Ignacio Fernández Villa. Se representaban muchas zarzuelas: seguramente las escribíamos, y conservamos la costumbre, con intermitencias, en el siglo XIX.

Los títeres comienzan probablemente en el siglo XVIII: se habla de su reglamentación en México el año de 1786. Consta, en 1814, que se llevaban al "Palenque de Gallos". Hasta hoy conservan allí popularidad; existen, como industrias populares, su fabricación y la publicación de comedias para ellos. En Lima eran populares también en el siglo XVIII [2].

Al terminar la época colonial, había grande actividad en los teatros de América, con multitud de autores y de actores. No es raro que durante

Para Chile, véase, Eugenio Pereira Salas, *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1709-1809*, Santiago de Chile, 1941.

Consúltese también Rudolph Grossmann, "El drama seudoclásico en la América española", en *Investigación y Progreso*, Madrid, 4 (1930), núm. 10.

[1] Consultar Monterde, *Bibliografía*, pp. XLI, 30, 38, 41, 50, 52, 57, 60, 61, 66, 70, 72 y 542.

[2] Cf. Ella Dunbar Temple, "Títeres y titiriteros en la Lima de fines del siglo XVIII", en la revista *Tres*, Lima, núm. 8, marzo-junio de 1942, pp. 18-30.

el movimiento de independencia (1808-1825) el drama fuese uno de los medios de difusión de las ideas de libertad: así lo vieron Camilo Henríquez en Chile, Esteban de Luca y Juan Crisóstomo Lafinur en la Argentina, José María Heredia en Cuba, *El Pensador Mexicano* y José María Moreno Buenvecino, en México.

Mientras tanto, en España, el clasicismo académico, después de luchar cincuenta años, alcanza florecimiento tardío en las comedias de Leandro Fernández de Moratín; y en la escuela de Moratín se formaban tres americanos residentes en Europa: el mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), el peruano Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), el argentino Ventura de la Vega (1807-1865). Son, los tres, excelentes autores de comedias de costumbres, y los últimos representantes de aquel pálido clasicismo. Vega, que no quiso limitarse a la comedia, sino que escribió una tragedia a estilo del siglo XVIII y un drama a medias romántico, se quedó en España; Gorostiza y Pardo regresaron a América después de la independencia [1].

Nuestra romántica independencia se cumple bajo la constelación de las letras clásicas, pero precede en pocos años a nuestro descubrimiento de la literatura romántica. Y todavía es colonial, porque escribe en Cuba, que se quedó rezagada en manos de España, el primer dramaturgo romántico de América: el dominicano Francisco Javier Foxá (1816-*c.* 1865) escribe su primer drama, *Don Pedro de Castilla,* en 1836, a un año sólo de distancia del estreno de la obra que inaugura oficialmente el teatro romántico de España, el *Don Alvaro.* Otra colonial, colonial transplantada, será Gertrudis Gómez de Avellaneda, la cubana egregia: su *Saúl,* su *Baltasar* y su *Munio Alfonso* la sitúan entre los mejores dramaturgos de su tiempo en España.

El impulso que animaba al teatro de nuestra América en los tiempos coloniales dura hasta después de la independencia y da vigor a la comedia criolla de Pardo y Segura en el Perú. Después decae, languidece, se deja vencer por corrientes extrañas, y sólo revive cuando se apoya en el pueblo y renace en los circos de la Argentina y del Uruguay [2].

[1] Sobre los tres hay completos y exactos juicios de Menéndez Pelayo, en su *Historia de la poesía hispano-americana,* con datos sobre su vida y obras. Para Gorostiza hay nuevos datos, que se deben al Dr. J. R. Spell, en Monterde, *Bibliografía,* pp. 169-173 y 445-447.

[2] [Como buen manual acerca del período de la Colonia, consúltese José Juan Arrom, *El teatro en Hispanoamérica en la época colonial,* Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956].

APUNTACIONES SOBRE LA NOVELA EN AMERICA *

I

POR QUE NO HUBO NOVELAS EN LA EPOCA COLONIAL

CUANDO se recorre la historia literaria de la América española, se advierte en seguida que la novela tiene escaso florecimiento y que su aparición es tardía. Durante la época colonial, se dice, no hubo novelas: la afirmación, rotunda, es aceptable; sólo pueden oponérsele ligeros reparos, distingos, excepciones. La primera novela sale a luz durante la guerra de independencia: *El Periquillo Sarniento,* de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (1776-1827); primera edición en México, 1816, en tres volúmenes: el cuarto y último lo completó en 1831. Es todavía una novela picaresca, con más de Lesage que de los narradores españoles, y con mucho de las preocupaciones humanitarias del siglo XVIII. *El Pensador* escribió tres novelas más: *La Quijotita y su prima* (1818-1819), completada en 1831, como el *Periquillo; Noches tristes* (1818); *Don Catrín de la Fachenda* (de publicación póstuma, 1832) [1]. En la Argentina hay que esperar a 1851 para que aparezca la *Amalia,* de Mármol; *El Matadero,* de Echeverría, que se cita como antecedente o conato novelesco, es poco anterior [2].

En torno de estos hechos se hace muy a menudo *Völkerpsychologie* de periódico. Inútil gasto de ciencia nueva: no hay razones "psicológicas" ni "sociológicas" para que en América no hayamos escrito novelas durante tres siglos en que escribíamos profusamente versos, historia, libros de religión. La razón es de hecho, aunque raras veces se recuerde: en disposiciones legales de 1532 y de 1543, se prohibió, para todas las colonias, la circulación de obras de imaginación pura, en prosa o en verso ("que ningún español o indio lea... libros de romances, que traten materias profanas y fabulosas, e historias fingidas, porque se siguen muchos inconvenientes") y se ordenó que las autoridades no permitiesen que se imprimieran o se trajeran de Europa [3].

Los habitantes de las colonias, que vivían cercados de prohibiciones, se volvieron peritos en contrabando; novelas y poemas impresos en España penetraban en América, a pesar de frecuentes pesquisas y secuestros

* *Humanidades,* La Plata, t. 15, 1927. Recogido en *Obra crítica.*

[1] *Antología del centenario,* de Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel (México, 1910), biografía de J. J. Fernández de Lizardi.

[2] Escrito hacia 1838, no se publicó hasta 1871.

[3] La palabra *novela* no existía en el castellano del siglo XVI: a las narraciones imaginativas se les llamaba historias o fábulas. Cervantes, en *El curioso impertinente,* la inserta en la primera parte de *Don Quijote* (1605), y en las *Novelas ejemplares* (1613), es probablemente el primero que trae de Italia el vocablo, y no lo usa para designar narraciones largas, sino de mediana extensión, como en el país de origen, entonces y ahora, y en Alemania, y en Francia (*nouvelle).*

en las naves. La extensa circulación del *Quijote* lo demuestra. Pero las imprentas del Nuevo Mundo no podían violar la ley: eran demasiado pocas, demasiado pobres en equipo y personal, demasiado sujetas a vigilancia, para que se arriesgaran a intentar ediciones clandestinas de libros novelescos. Si las hubo, no se han identificado aún.

El Periquillo Sarniento, por eso, hace su aparición después que las Cortes de Cádiz rompen las viejas restricciones de la imprenta. La constitución dura poco en vigor (1812-1814; 1820-1823), pero se da como definitivamente caducada la prohibición contra la novela. Si la parte final del *Periquillo* tuvo que esperar a la consumación de la independencia para publicarse, fue por razones políticas.

Es natural que, después de la independencia, haya crecido lentamente la novela entre nosotros. Hubo, en los comienzos, falta del hábito de escribirlas; después, y por encima de todo, dificultades editoriales: no hay muchas novelas, ni libros de aliento, donde faltan medios de publicarlos. El libro de versos, o de ensayos, no es problema igual: se forma poco a poco, y algún día se colecciona y se imprime; aun así, en el siglo XIX no fueron muchos los poetas de la América española que llegaron a publicar más de uno o dos volúmenes de versos. La literatura política, la historia, que entre nosotros nació del impulso político, de él tomaron fuerza. Pero la novela, como todo libro que exige dedicación uniforme y larga, sin obedecer a otro impulso que el artístico, no se emprende ante una perspectiva indefinida... No tuvimos centros editoriales en el siglo XIX sino uno, la ciudad de México entre 1840 y 1880, con las imprentas de Galván, Lara, Cumplido, García Torres, Rafael, Andrade, Escalante y Díaz de León: allí se llegó a la empresa que es corona de las modernas actividades editoriales desde el siglo XVIII, una enciclopedia en muchos volúmenes, y se retornó a la empresa que fue corona de las actividades editoriales en el siglo XVI, una Biblia monumental. Hubo, paralelamente, muchas novelas, a partir de las de Manuel Payno y el Conde de la Cortina en 1845. Más que la calidad, abundó en ellas la dimensión, tal vez por instigaciones comerciales: era intensa todavía la afición del público a los *novelones.* Aquella gran producción editorial se apagó gradualmente bajo el gobierno de Porfirio Díaz (1876 a 1911): so pretexto de proteccionismo, se implantaron tarifas aduaneras destinadas a favorecer a una fábrica cuyos dueños eran amigos del grupo imperante, y el papel subió a precios que mataron el libro mexicano. En los últimos tiempos de aquel régimen, no se imprimían en México más de cuatro o cinco libros de literatura cada año. Ahora, en el siglo XX, la novela principia a multiplicarse en la América española, y especialmente en la Argentina, cuya actividad editorial va adquiriendo vigor e independencia. El año de 1926 hace pensar que se inicia una nueva era para la literatura de imaginación en América, con el éxito fulminante y

simultáneo de unos cuantos libros en Buenos Aires: a la cabeza el poderoso *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y el *Zogoibi* de Larreta.

II

CONATOS DE NOVELA EN LA EPOCA COLONIAL

Cuando se dice que no hubo novelas en la época colonial, debe entenderse libros de entretenimiento que los censores incluyeran dentro de las prescripciones dictadas bajo Carlos V. Los investigadores encuentran aquí y allí obras que se aproximan a la novela: si lo son o no lo son, es para mí pueril problema de retórica [1]. A veces, la armazón es de novela, pero la substancia es alegoría o prédica religiosa. Hasta llega a encontrarse la novela indiscutible: en tales casos, o permanece inédita, o se imprime en Europa. Lo importante es que nunca se violaron las disposiciones de 1532 y 1543 [2].

NOVELISTAS VIAJEROS

Hubo novelistas españoles que vinieron a América en la época colonial. Hasta Cervantes estuvo a punto de venir a Bolivia o a México, donde difícilmente habría escrito el *Quijote*. Mateo Alemán, el autor del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), pasó en 1608 a México, donde publica dos opúsculos y se pierde su rastro: debe haber muerto en el país. Tirso de Molina, que además de dramaturgo fue novelista, estuvo unos tres años en Santo Domingo (1616-1618). Juan Piña Izquierdo, oscuro autor castellano (de Buendía) que residió y escribió en México, dejó publicadas en Madrid unas *Novelas morales* (1624) y *Casos prodigiosos* (Madrid, 1627). Ninguno de ellos publicó novelas ni cuentos en América.

Atención especial merecen Bernardo de Valbuena (1568-1627) y Agustín de Salazar y Torres (1642-1675): nacidos en España, se edu-

[1] Los "géneros literarios" son designaciones prácticas: muy dudoso su papel como categorías estéticas. Y, aun atribuyendo valor sustancial a la noción de género, en cualquier época hay multitud de obras que escapan a las clasificaciones, y resulta puerilidad escolástica empeñarse en definirlas. Hay casos, como el de la *Celestina*, en que interesaría saber cómo pensó el autor: para mí, pensó dramáticamente, y escribió su obra, no tal vez con propósitos de representación, pero sí teniendo en la mente el escenario de "decoraciones simultáneas".

[2] Datos, en J. M. Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, 3 vols., México, 1816-1821; Francisco Pimentel, *Novelistas y oradores mexicanos*, en el tomo V de sus *Obras completas*, México, 1904; Luis González Obregón, *Breve noticia sobre los novelistas mexicanos en el siglo* XIX, México, 1889; Luis Castillo Ledón, "Orígenes de la novela en México"; en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México*, 1922 (hay tirada aparte).

caron en México y pasaron en América gran parte de su vida; son, pues, escritores de América más que de España. Valbuena escribió *Siglo de oro en las selvas de Erífile,* novela pastoril, en prosa y verso, según el uso (1608): se imprimió en España, no en América. Y Agustín de Salazar no escribió novelas: se ha pensado en él como novelista, equivocadamente, sólo porque una de sus comedias en verso, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* o *La segunda Celestina,* evoca en su título a la zurcidora de voluntades de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea,* en cuyo derredor se agita siempre la discusión del "género literario". Las obras de Salazar fueron publicadas en Madrid (1694) por su amigo Juan de Vera Tasis y Villarroel, que terminó la inconclusa *Segunda Celestina.*

Entre la descendencia inclasificable de la *Celestina* figura, como la mejor, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), en prosa, atribuida a Sancho de Muñón. Del probable autor se supuso que habría estado en México, pero el viajero era simple homónimo suyo [1].

Otro caso de duda, no resuelto todavía, es el de Bernardo de la Vega, autor de *El Pastor de Iberia* (1591), una de las novelas pastoriles censuradas en el *Quijote.* O él, o algún homónimo suyo, estuvo en México y en la Argentina (Tucumán) [2].

HISTORIA NOVELESCA

La opinión española, asombrándole como inverosímiles los esplendores del Imperio incásico, tachó de novelesca la obra histórica del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), los *Comentarios reales* (1609-1616). Hay quienes citan al Inca entre los precursores de la novela en el Nuevo Mundo [3]. Es demasiado. A más, hoy se les devuelve su crédito a los *Comentarios reales:* nuestro entendimiento de las civilizaciones muertas ha mejorado [4].

La biografía y la anécdota adquieren carácter novelesco, voluntaria o involuntariamente, en el *Cautiverio feliz,* relato de aventuras personales entre indios, del chileno Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1607-

[1] Hizo las primeras indicaciones sobre el asunto M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana* (véase t. 1, Madrid, 1911, sección de México), y *Orígenes de la novela,* capítulo dedicado a la *Celestina* y su descendencia. Después Francisco A. de Icaza dilucidó el caso definitivamente en su artículo "Los dos Sancho de Muñón", publicado en el *Homenaje a Menéndez Pidal,* tomo 3, Madrid, 1925.

[2] Nicolás Antonio habla de *La bella Cotalda y cerco de París, poema* (¿caballeresco?) de Bernardo de la Vega, publicado en México en 1601. No creo que el dato se haya confirmado, y lo juzgo dudoso.

[3] Cf. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela,* t. 1, Madrid, 1905, pp. CCCXC-CCCXCII, e *Historia de la poesía hispanoamericana,* t. 2, Madrid, 1913, pp. 86 y 173.

[4] Consúltese José de la Riva Agüero, *La historia en el Perú,* Lima, 1910, y "Elogio del Inca Garcilaso", en la *Revista Universitaria* de Lima, 1916.

1682); en la *Restauración de la Imperial y conversión de almas infieles*, llena de episodios pintorescos, escrita en Chile, hacia 1693, por Fray Juan de Barrenechea y Albis [1]; en los *Infortunios de Alonso Ramírez* (México, 1690), donde el polígrafo mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) cuenta las aventuras de aquel marino puertorriqueño desde las Filipinas hasta Yucatán; en *El peregrino con guía y medicina universal del alma* (México, 1750-1761), historia espiritual del fraile mexicano Miguel de Santa María, llamado en el siglo Marcos Reynel Hernández [2]; en la autobiografía de la Monja Alférez, la guipuzcoana Catalina de Erauso (1585-*c*. 1635).

LITERATURA RELIGIOSA

Aparte de autobiografías como la de Reynel, hubo obras en que se combinaron la tendencia religiosa y, en mayor o menor grado, la forma o el carácter novelescos. La más antigua es *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, del bachiller Francisco Bramón, mexicano, impresa en México en 1620. Es una pastoral religiosa, escrita en prosa y verso, con predominio del verso, según parece: Beristáin le atribuye semejanza con la *Galatea* de Cervantes (1585); tal vez se acerque más a *Los pastores de Belén*, de Lope de Vega (1612). ¿Por qué esta obra, cuyo interés novelesco será escaso o nulo, pero que oficialmente es novela, fábula o "historia fingida", pudo publicarse en América? Porque es de asunto religioso: las prohibiciones se referían a "materias profanas y fabulosas".

Especie de novela religiosa se dice que fue *Sucesos de Fernando* o *La caída de Fernando*, escrita hacia 1662 por el padre Antonio Ochoa, mexicano, de Puebla. No debió de imprimirse.

Otra obra religiosa, de tipo alegórico, alcanzó a publicarse en el siglo XVIII: *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy señora de la humana naturaleza*, del fraile español Joaquín Bolaños (México, 1792). Le sirvió de modelo *La vida de la Muerte*, de fray Felipe de San José (siglo XVIII).

[1] Sobre Pineda Bascuñán y Barrenechea, véase José Toribio Medina, *Historia de la literatura colonial de Chile*, Santiago, 1882.

[2] Autobiografías semejantes a la de Reynel, de carácter religioso, escritas en prosa, o en verso, o en una y otro, no son raras en América. A fines del siglo XVIII fue famosa en España la del peruano Pablo de Olavide (1725-1803), víctima ilustre de la Inquisición española y de la Revolución francesa: *El Evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado* (Valencia, 1798). En la Argentina existe *El peregrino en Babilonia*, toda en verso, del poeta cordobés Luis de Tejeda (1604-1680): su descubrimiento, que debemos a Ricardo Rojas, es la revelación de una época literaria, antes desconocida, en la Argentina colonial.

NOVELAS INEDITAS

En el siglo XVIII se escribió en México una novela de asunto profano cuya publicación, a juzgar por las noticias, habría violado francamente las disposiciones del siglo XVI. Pero no se imprimió. El manuscrito, fechado en 1760, estuvo en la biblioteca del impecable historiador y bibliógrafo mexicano Joaquín García Icazbalceta (1825-1894): no sé si la conservan sus descendientes, después de los percances que sufrió aquella extraordinaria colección de libros durante la conmoción política de 1914. La novela se titulaba *Fabiano y Aurelia:* su autor, el padre José González Sánchez, mexicano al parecer. Leyó la obra Pimentel, el historiador de la poesía, la novela y la oratoria en México: le halló poco mérito, y explicó que trata de "amoríos livianos" y "poco decentes"; dio muestra del estilo, tejido de lugares comunes del culteranismo: en América persistió la moda culterana hasta principios del siglo XIX, aunque no con imperio exclusivo. Si realmente la novela pinta con libertad amores ligeros, y no termina en castigo y moraleja, el fenómeno sería sorprendente, no sólo por el lugar y la época, sino por la profesión sacerdotal del autor [1].

Otra novela que no llegó a imprimirse fue *Cartas de Odalmira y Elisandro,* del padre Anastasio de Ochoa y Acuña (1783-1833), buen poeta mexicano, excelente traductor de las *Heroidas* de Ovidio. Se dice que reflejaba las costumbres del país. Pero es probable que se haya escrito después de cerrado el ciclo colonial por el grito de independencia.

NOVELAS TRADUCIDAS

Dos o tres o cuatro novelas fueron traducidas del francés a fines de la época colonial, por escritores nuestros; ninguna se imprimió en América.

Jacobo de Villaurrutia, escritor dominicano (1757-1833), publicó en Alcalá de Henares, 1792, una "novela moral" en cuatro pequeños volúmenes, *Memorias para la historia de la virtud:* es traducción de una obra inglesa. Otro trabajo de Villaurrutia, *La escuela de la felicidad,* impreso en Madrid, 1786, bajo el anagrama de Diego Rulavit y Laur, está constituido, según parece, por narraciones y reflexiones morales; es traducción del francés, pero no la conozco ni supongo cuál sea su original.

Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), singular figura de la independencia mexicana, a quien la literatura debe una de las más pintorescas autobiografías que existen en español, fue el primer traductor de la *Atala* de Chateaubriand. La versión se publicó en París, 1801, bajo la firma *S. Robinson.* Según cuenta Mier en sus *Memorias,* hizo él la traducción, por indicaciones de Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, de

[1] Cf. Francisco Pimentel, *op. cit.*

modo que la firma de traductor con que se imprimió es el seudónimo del patriota venezolano[1].

Doña Leona Vicario de Quintana Roo, heroína de vida romántica durante las guerras de independencia de México, se entretenía en su juventud de damisela rica poniendo en castellano el *Telémaco* de Fénelon: la versión nunca se publicó, si es que llegó a terminarse.

III

VILLAURRUTIA Y LA NOVELA INGLESA

Personaje "muy siglo XVIII" fue don Jacobo de Villaurrutia; especie de breve copia de Jovellanos. Nació, hijo de distinguido funcionario, en Santo Domingo (1757), donde ya había nacido su hermano Antonio (1755); comenzó su educación en México, y la completó en Europa, adonde lo llevó en su séquito el opulento y brillante Cardenal Lorenzana (1772); en España permaneció unos veinte años, se hizo doctor en leyes y ejerció cargos como el de corregidor de letras en Alcalá de Henares. Allí adquirió y cultivó aficiones y preocupaciones de "espíritu avanzado": el problema de la felicidad humana, las normas jurídicas, el pensamiento de los monarcas filósofos, la situación de las clases obreras, la educación de los ciegos, el periodismo, el progreso del teatro, la enseñanza del latín, las reformas ortográficas, la novela inglesa... No cayó en la heterodoxia, como Olavide, y combinó, como mejor pudo, las ideas de su siglo con la tradición católica: le quedó tiempo para ocuparse en cuestiones de teología e historia eclesiástica. Se le ve intervenir en la fundación de sociedades de literatos y de juristas (en una de las primeras figuraban su conterráneo Antonio Sánchez Valverde, el autor de la *Idea del valor de la Isla Española*, y Ranz Romanillos, el traductor de Isócrates y de Plutarco); redactar en Madrid *El correo de los ciegos* durante dos años (1786-1787); publicar *Pensamientos escogidos* de Marco Aurelio y Federico II de Prusia (Madrid, 1786); instituir premios para el drama... En Guatemala, donde fue oidor de 1792 a 1804, dio impulso a la cultura con sus publicaciones y dirigio las *Gacetas.* En la Nueva España, adonde regresó como oidor, fundó en 1805 el primer periódico cotidiano de la América española, el interesantísimo *Diario de México,* en unión del prolífico escritor y ardoroso patriota Carlos María de Bustamante (1774-1850). Partícipe en las agitaciones políticas que en 1808 estuvieron a punto de separar a México de España, se vio obligado a salir

[1]Véase Mier, *Memorias*, pp. 243-246, reimpresión de Madrid, 1917; Alfonso Reyes, *Reloj de sol*, serie V de *Simpatías y diferencias*, pp. 185-189, Madrid, 1926; Jean Sarrailh, "La fortune d'*Atala* en Espagne" en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo 1, pp. 255-257, Madrid, 1925.

de la colonia, so color de ascenso, y pasó en Europa unos cuantos años. Después de la independencia regresó a México y allí murió [1].

La novela inglesa le interesó como medio de propaganda moral. Pero ¿cómo llegó a traducir las *Memorias para la historia de la virtud?* En el siglo XVIII, la literatura de Inglaterra empezaba apenas a conocerse en España y sus colonias; las corrientes que de ella se filtraban habían de atravesar el tamiz francés, con pocas excepciones. Así, el jesuita mexicano Agustín Castro tradujo a Milton, Pope, Young, a través de versiones francesas, según el testimonio de su biógrafo Maneiro [2]. Villaurrutia tampoco debía de saber el inglés.

Las noticias de Beristáin y Pimentel sobre las *Memorias para la historia de la virtud,* novela moral en forma de cartas, indicaban el camino de Richardson. En la biografía de Villaurrutia que incluí en el apéndice de la *Antología del Centenario* (1910), apunté que tal vez habría traducido *Pamela o la virtud recompensada.* Poco después encontré la obra en los puestos de libros viejos del célebre Mercado del Volador, en la ciudad de México, y vi que no era la *Pamela,* pero sí muy influida por ella y dedicada a Richardson: no llevaba nombre de autor. Años más tarde, mientras enseñaba en la Universidad de Minnesota, recordé el curioso problema, y me fue fácil resolverlo con ayuda del doctor Cecil A. Moore, catedrático de literatura inglesa, especialista en el siglo XVIII: el original de las *Memorias para la historia de la virtud* eran las *Memoirs of Miss Sidney Bidulph,* publicadas en Londres en 1761 sin firma del autor. Pero la firma era secreto a voces.

Toda la gente de letras sabía, en Inglaterra y en Irlanda, quién era la autora de las *Memoirs of Miss Sidney Bidulph:* Frances Sheridan (1724-1766), dama irlandesa, esposa de Thomas Sheridan. Su nombre de soltera había sido Frances Elizabeth Chamberlaine. Famosa en sus días, apenas se le recuerda hoy como madre del orador político y dramaturgo Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), el autor de *Los rivales* y *La escuela de la murmuración,* ingenio de la siempre renovada serie de humoristas que da Irlanda a la literatura inglesa, desde Swift hasta Bernard Shaw. Mrs. Sheridan no pareció poseer humorismo ninguno que legar a su hijo: su literatura era sentimental y lacrimosa en exceso, prolija en pormenores, a veces pueril en las ideas que presenta bajo forma de reflexiones; y si en los defectos se parece a su maestro, le faltan las cualidades dramáticas y la sagaz psicología que hace interesante cualquier página de Richardson, separada de las interminables series en que corren siempre. La historia de *Sidney Bidulph* resulta extrañamente sombría: la

[1] Véase *Antología del Centenario,* pp. 1011-1013.

[2] En mi estudio sobre "Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de independencia", publicado en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México,* 1913, recordando las versiones del padre Castro, las supuse directas del inglés. El anciano historiador Agustín Rivera me llamó entonces la atención sobre el testimonio del padre Juan Luis Maneiro (1744-1802), *De vitis aliquot mexicanorum. . .,* 3 volúmenes, Bolonia, 1791-1792.

autora se propuso contar una vida en que la virtud, lejos de ser recompensada, como en *Pamela,* sólo tropieza con infortunios. La primera parte de la narración es "buen asunto"; hacia el final se complica y se vuelve absurda. Pero el siglo XVIII fue la era de la sensibilidad, de las lágrimas derramadas sobre minuciosos análisis de sentimientos doloridos, y la *Sidney Bidulph,* marchando sobre las huellas de Pamela y Clarisa, se apoderó de toda Inglaterra e Irlanda. La obra había sido escrita en 1756 y salió a luz por consejo de Richardson; la publicó en tres volúmenes el editor Dodsley, en Londres, con fecha 12 de marzo de 1761; a los tres meses se hizo nueva edición, y otra se imprimió en Dublín [1]. El doctor Samuel Johnson, monumental encarnación del criterio inglés, con sus aciertos y sus angosturas, dirigió a la autora este elogio, que ahora nos figuramos de doble filo: "No creo, señora, que tenga usted derecho, según principios de moral, para hacer sufrir tanto a sus lectores". Fox, el estadista, el jefe de los *Whigs,* preciaba la *Sidney Bidulph* como "la mejor novela del idioma inglés". ¡Cambian los gustos! Los ruegos de admiradores obligaron a Mrs. Sheridan a continuar la obra, y a su muerte (1766) dejó escrita la segunda parte, donde hace padecer a las hijas de Sidney Bidulph tanto como padeció antes la madre. La continuación se publicó en dos volúmenes en Londres, 1767 [2].

La fama de *Sidney Bidulph* no se limitó a Inglaterra e Irlanda: se extendió a Francia, donde se tradujo y aun se dice que se hizo una adaptación al teatro [3]. El abate Prévost (1697-1763) —cuya incomparable *Manon* ejemplifica la virtud de la brevedad, desconocida para la escuela de Richardson— había traducido las tres enormes novelas del maestro (*Clarissa Harlowe* en 1741; *Pamela* en 1742; *Sir Charles Grandison* en 1755), y, contagiado por el entusiasmo inglés, tradujo la obra de la discípula al año siguiente de su aparición. Al traducirla le

[1] No he visto la edición príncipe. Conozco la de Dublín, 1761: *Memoirs of Miss Sidney Bidulph,* | Extracted from | her own Journal, | And now first Published, | *In three voluwes.* | Vol. I. (Adornos) | *Dublin:* | Printed & sold by *H. Saunders,* at the Corner of | Christ-church-lane, in High-Street. | M DCC LXI. Los tres volúmenes tienen paginación corrida: el primero hasta la página 158; el segundo, hasta la 328; el tercero, hasta la 492.

[2] Tampoco de la continuación conozco la edición príncipe, pero sí la reimpresión inmediata de Dublín, en dos volúmenes, editor G. Faulkner, 1767: los volúmenes llevan los números III y IV, en vez de IV y V, que realmente les corresponde; el primero con 172 páginas y el segundo con 179. Conozco otra edición, que lleva el nombre de Mrs. Sheridan y contiene las dos partes de *Sidney Bidulph* en volumen único de 402 páginas, Londres, Harrison and Co., 1786, como parte de la serie del *Novelist's Magazine.* Sobre la autora, véase John Watkins, *Memoirs of the public and private life of the Rt. Hon. Richard Brinsley Sheridan,* tercera edición, dos volúmenes, Londres, 1818, volumen I, páginas 66, 106, 107, 108; Percy Fitzgerald, *The lives of the Sheridans,* dos volúmenes, Londres, 1886, especialmente volumen 1, página 2, 25 y 48 (la novela "had an extraordinary success"); W. Frazer Roe, *Sheridan,* dos volúmenes, Londres, 1896, volumen I, pp. 43 a 45; Walter Sichel, *Sheridan,* dos volúnenes, Boston, 1909, volumen 1, p. 244 (la novela "took London by storm") y 251.

[3] W. Frazer Roe, *Sheridan,* volumen I, p. 44 ("a dramatized version was put on the Paris stage").

modificó el título: *Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu.* La traducción se imprimió en Colonia, 1762. Muerto al año siguiente, no sobrevivió para traducir la continuación de 1767; pero equivocadamente se le ha atribuido una versión francesa que existe y hasta se ha incluido entre sus obras [1].

El cotejo de la versión castellana de Villaurrutia con el original de Mrs. Sheridan descubre muchas diferencias. Cotejándola con la versión de Prévost, se comprueba que el escritor dominicano tradujo del francés y no del inglés. Cuando el Abate introduce modificaciones, tanto en pormenores de la narración como en estilo, Villaurrutia las repite. Así, hay nombres alterados: "Orlando Faulkland", del original, se vuelve "Alcandre Falkland" en francés, y en consecuencia "Alcandro Falkland" en castellano; "Sir George" se reduce en francés a "le Chevalier" y en castellano a "el Caballero", sonando de manera extraña en el trato íntimo; Burchell se vuelve Burchill; Patty, Betty; Ellen, Sara. Unas veces, el texto se acorta; otras, que son más, se alarga [2].

Villaurrutia tradujo solamente la parte primera de la obra de Frances Sheridan, la que se publicó en 1761 y el Abate Prévost vertió al francés [3]. La parte segunda no debió de llegar a su noticia, a pesar de la versión del desconocido traductor francés. Su estilo tiene mediano sabor literario, como el de la obra original. Declara, en la nota preliminar, que ha procurado "evitar los dos extremos de una libertad ilimitada en

[1] La versión de Prévost la he consultado en la edición de sus *Oeuvres choisies* hecha por Leblanc, impresor, para Grabit, librero en París, a principios del siglo XIX. Ocupa los tomos 30 y 31 de las *Oeuvres* (1816). El tomo 32 (1816) lo ocupa, indebidamente, la continuación de *Sidney Bidulph,* que no es del Abate. Sobre Prévost y sus versiones del inglés, ver las indicaciones sucintas de V. Schroeder, *L'abbé Prévost,* París, 1898, pp. 101, 103 y 104: nada dice sobre el error de atribuirle la versión de la segunda parte de la *Bidulph.*

[2] Sirva de ejemplo una de las cartas del principio, fechada en 4 de agosto: "As I am now well enough to receive the visits of our intimate acquaintance, I am never without company. I am really in pretty good spirits, and bear my disappointment (as I told you I would) very handsomely. I never hear Mr. Faulkland mentioned..." (edición de 1786, p. 30).

En francés: "À présent que je commence à me trouver en état de recevoir nos intimes connaissances, je ne suis jamais sans compagnie. Le courage ne me manque pas contre les assauts de mon propre coeur, qui, sous les yeux mêmes de nos amies, n'en fait pas une guerre moins cruelle à ma raison. Quand dois-je espérer, de l'exemple de ma mère, ou plutôt de l'assistance qu'elle me promet du ciel, la fin d'un combat auquel je suis quelquefois surprise, dans la langueur où je suis encore, de trouver la force de résister! On ne prononce pas devant moi le nom de M. Falkland..." (t. 30 de las *Obras escogidas* de Prévost, 97).

[3] Los cuatro tomos de la traducción española llevan pie de imprenta de Alcalá de Henares, 1792. Son en 16º (14 1/2 X 10 cm.). La portada del tomo I, dice: *Memorias | para la historia | de la virtud, | sacadas | del diario de una señorita. | tomo I.* | (Adorno) | *en Alcalá: año de M.DCC.XCII.* | En la Imprenta de la Real Universidad. | *Con licencia.*— La portada del tomo 2 sólo varía la indicación del número. Los tomos III y IV, además, *"De una señora inglesa"*, en vez de *"Una señorita"*. El primero tiene XXVI (sin foliar) más 326 páginas; el segundo, 413; el tercero, 403; el cuarto, 417 más 5 de anuncios de libros, que incluyen dos publicaciones de Villaurrutia, *El correo de los ciegos* y *La escuela de la felicidad.*

la traducción y de una sujeción servil" y agrega: "para reformar mis descuidos la he sujetado enteramente a la corrección de sujetos de inteligencia y capacidad, que me han hecho el favor de ejecutarla con la franqueza debida".

Fue Villaurrutia uno de los primeros aficionados a la novela inglesa en España. Su versión de la *Sidney Bidulph* precede en el tiempo y abre el camino a las novelas de los grandes maestros, Fielding y Richardson.

ESCRITORES MEXICANOS SIGLOS XVIII/XIX *

FR. MANUEL DE NAVARRETE

HIJO DE HIDALGOS pobres, Don Juan María Martínez de Navarrete y Doña María Teresa Ochoa y Abadiano, nació José Manuel Martínez de Navarrete en Zamora de Michoacán el 16 de junio de 1768. Por la estrechez de fortuna de su familia, agravada por la muerte prematura de su padre, no obtuvo en la infancia sino incompleta educación: estudió, sin embargo, el latín, en su ciudad nativa, con Don Manuel Cuevas. Adolescente le trajo a México un pariente suyo, el Lic. Don José Manuel Abadiano, y le colocó de empleado en una tienda de los llamados *Portales de la Diputación*. A los diecinueve años decidió consagrarse a la Iglesia, y marchó a Querétaro, para ingresar al Convento Franciscano de San Pedro y San Pablo. Hizo allí el noviciado: pasó al Convento de recolección del Pueblito, donde perfeccionó sus estudios de latín, y de ahí al Convento de Celaya a cursar tres años de filosofía. En Celaya escribió sus primeros versos, y, según parece, hizo muchas lecturas literarias y filosóficas. Se cita el hecho de que se dedicara, en unión de su amigo Fr. Victoriano Borja, a la lectura de Laurentio Altieri, que sin duda pasaba en México por innovador en filosofía.

Regresó a Querétaro a cursar teología; terminados sus estudios, obtuvo la cátedra de latinidad en el Convento grande. Pasó más tarde al Convento de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia); luego, siendo ya sacerdote, estuvo como predicador en Rioverde y Silao (hacia 1805); fue nombrado, por fin, cura párroco de San Antonio de Tula (1807), donde le conoció (mayo de 1807) y le cobró alta estima el Dr. Don Primo Feliciano Marín, Obispo de Nuevo León. Quizás este prelado influyó en su posterior promoción a guardián del Convento de Tlalpujahua (1808).

* *Antología del Centenario. Estudio documentado de la liberación mexicana durante el primer siglo de independencia.* Obra compilada bajo la dirección del señor licenciado don Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, por los señores don Luis G. Urbina, don Pedro Henríquez Ureña y don Nicolás Rangel, Primera Parte (1800-1821). Volumen Primero [y segundo], México, Imp. de Manuel León Sánchez, 1910 (2 vols.). El título general es de esta edición.

Comenzó a publicar sus versos en el *Diario de México,* en 1806, sin firma o con las iniciales N. o F.M.N. Adquirió pronto renombre en todo el país; la *Arcadia de México,* reconociendo en él al primer poeta de Nueva España, le nombró su *Mayoral,* y aun algunos de sus literatos residentes en la capital pensaron emprender viaje por conocerle. No usó nombre de árcade, aunque en sus versos se llamaba *Silvio,* y Mariano Barazábal le llamó *Nemoroso* (*Diario de México,* 20 de marzo de 1808 y 28 de septiembre de 1909). Por error se le atribuye el nombre arcádico de *Anfriso,* que era precisamente el de Barazábal. Obtuvo, en 1809, un premio en el certamen abierto por la Universidad de México, en honor de Fernando VII.

Joven aún, murió en Tlalpujahua el 19 de julio de 1809. Fue, según se cuenta, hombre sencillo y amable, modesto y tímido, aunque de buen porte y tipo europeo. Dícese que, poco antes de morir, destruyó algunas comedias y poesías inéditas.

BIBLIOGRAFIA

La *Divina Providencia,* poema eucarístico. Edición del *Diario de México,* 1808 (Biblioteca Nacional de México, p. 263 del catálogo de la Octava división).

Panegírico de la Purísima Concepción de María, en octavas reales. Impreso, según Beristáin. (Probablemente es también edición del *Diario de México,* en 1806).

Entretenimientos poéticos, México, 1823. Imprenta de Valdés, 2 vols. en 8º

Entretenimientos poéticos, París, 1835. Librería de Lecointe, 2 vols. en 8º

Poesías, edición de Lima (según Pimentel).

Poesías, México, 1904. Tipografía de Victoriano Agüeros (Colección de Escritores Mexicanos, tomo 50).

Consultar: Diario de México, 20 de noviembre de 1805 (carta de Barquera); 4 y 31 de enero, 13 de abril, 30 de septiembre, 6 de noviembre y 25 de diciembre de 1806; 10 y 20 de marzo, y 1º de mayo de 1808; aviso del fallecimiento, por Fr. Juan Méndez, 8 de agosto de 1809; necrología, por Carlos M. de Bustamante, 9 de agosto de 1809; artículos necrológicos y versos elegíacos, 14 de agosto, 28 de septiembre, 8 de octubre, 5 y 17 de noviembre de 1809; 5 de enero de 1810; *El Noticioso general,* 21 de septiembre de 1818; J. M. Beristáin de Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional,* artículo *Navarrete; Diccionario de Historia y Geografía,* México, 1853-1856, artículo *Navarrete;* Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México,* capítulo XI, *Navarrete;* artículo *Navarrete,* por José Olmedo y Lama, en *Hombres*

Ilustres Mexicanos, Eduardo L. Gallo, editor; Francisco Sosa, artículo *Navarrete* (reproducido en el *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico* por Antonio García Cubas), en *Mexicanos distinguidos;* Juan María Gutiérrez, prólogo a la *América poética* y biografía de Navarrete al frente de las poesías de éste.

El mejor juicio es el de Menéndez y Pelayo, prólogo a la *Antología de poetas hispano-americanos*, tomo I, pp. LXXXVIII a XCII:

"Imitó á Meléndez en lo que Meléndez tiene menos digno de imitación, y aun en esto quedó á larga distancia de la morbidez algo lasciva de su modelo. Lo que más demuestra la pureza de alma del P. Navarrete y la natural tendencia de su espíritu, es que sus anacreónticas sólo resultan agradables cuando, en vez de cantar el deleite, celebra los prestigios de la música ó los encantos de la inocencia.

"Pero aun en sus versos amorosos hay una nota muy señalada, que es claro indicio de organización esencialmente poética: el sentido del número y de la armonía, no sólo de cada verso, sino del período entero... Añádase una lengua naturalmente sana y bastante copiosa, sin alarde ni esfuerzo alguno, lo cual demuestra que el autor, semejante en esto como en otras muchas cosas á Fr. Diego González, ó no sabía francés, ó había formado su gusto y su estilo exclusivamente con la lectura de los poetas latinos y de los antiguos castellanos... Donde el P. Navarrete raya á mayor altura es en sus poesías morales y sagradas, aunque ciertamente no carecen de defectos, siéndolo, y no pequeño, su misma extensión, unida á cierta languidez soñolienta que en el total de la composición se nota. La inspiración del P. Navarrete tiene siempre algo de intermitente y desigual; discurre con mucha elevación, siente con cierto fervor melancólico, que es como tibia aurora del sentimiento romántico (véanse especialmente sus *Ratos tristes*); pero las alas no le sostienen bastante: le falta ímpetu lírico, y es mejor para citado por trozos sueltos que para leído en su integridad...

"... Es justo decir de él lo que dijo en México el más popular de los poetas españoles de nuestro siglo (Zorrilla): *Los defectos de sus obras son los de su tiempo, y sus bellezas y excelencias le son propias y personales*. El exaltado americanismo de Don Juan María Gutiérrez perjudicó mucho al buen nombre del P. Navarrete con la desaforada hipérbole de decir que «rivaliza con el autor de la *Noche serena* en elevación y candor». No profanemos los nombres de los grandes poetas en obsequio de las medianías estimables. El puesto de Navarrete es todavía muy honroso, aunque se le ponga donde debe estar, es decir, en su escuela y en su tiempo, al lado de Fr. Diego González y de Meléndez, pero con una nota personal suya, que tampoco es la de Meléndez en la poesía elevada; por más que Meléndez, contra la común opinión, trasmitida sin examen desde su tiempo, valga infinitamente más como cantor de la gloria de las artes, ó del fanatismo, ó de la presencia de Dios, ó de la prosperidad aparente de los malos, que como *el dulce Batilo,* autor de

tantos idilios, cantilenas y anacreónticas, para nuestro gusto tan amaneradas y tan marchitas".

ICONOGRAFIA

El retrato de Navarrete que apareció (grabado en madera) en la edición de sus poesías, de fecha 1823, fue reproducido en la edición de París y en la reciente de la *Biblioteca* de Agüeros, así como en la galería de *Hombres ilustres mexicanos* (1874). Ha servido también de modelo para el busto colocado en la verja que rodea la Biblioteca Nacional de México.

JOSE MANUEL SARTORIO

NACIÓ EL Bachiller José Manuel Mariano Aniceto Sartorio, hijo del italiano D. Jorge José Sartorio y de la mexicana Doña Catalina Cano, en la ciudad de México, el 17 de abril de 1746. Aunque pobre, recibió educación bastante extensa; estudió latín con D. Ildefonso Falcón; entró al Colegio jesuítico de San Ildefonso, donde se distinguió por su facilidad de asimilación y de palabra, y obtuvo una beca que conservó hasta 1767, fecha de la expulsión de los Jesuitas. Estudió además, de las materias oficiales de curso, varias lenguas vivas, y con el tiempo llegó a poseer una biblioteca de cuatro mil volúmenes. Abrazó el sacerdocio, y fue activísimo predicador y confesor. Aunque se le pinta como hombre modesto, piadoso y caritativo, y aunque su prestigio era grande, nunca pasó de presbítero, probablemente por ser mexicano y de educación jesuítica: aun para ordenarse había encontrado dificultades por parte del Arzobispo Núñez de Haro, quien puso objeciones a su afición por la teología de Suárez.

Tuvo, no obstante, gran número de cargos: Rector del Colegio de la Asunción, de infantes, adscrito a la Catedral de México; catedrático de historia y disciplina eclesiásticas en el Seminario Correccional de Tepozotlán; capellán del Convento y hospital del Espíritu Santo, en México; Rector y capellán de la Casa de Misericordia; capellán penitenciario del Cristo de Santa Teresa y del Monasterio de Religiosas de Jesús María; prefecto espiritual de cárceles; pro secretario del Cabildo metropolitano. Merced a su prestigio de escritor, fue comisionado por el gobierno virreinal para la censura de obras teatrales, y por la Mitra y la Jurisdicción Real para la censura de libros y periódicos; se le nombró además examinador sinodal del Arzobispado de México; fue presidente de la Academia de ciencias morales de San Joaquín, así como de la Academia de

humanidades y bellas letras de San Ildefonso. De su nombre hicieron sus admiradores el anagrama *Is orator*.

Durante la guerra de independencia, se interesó por los mexicanos, y, contraviniendo las órdenes virreinales, se negó a predicar contra la revolución. Se hizo, por tanto, sospechoso a las autoridades, y el Fiscal de la Inquisición procuró se ordenara prenderle: de ello le salvó la intercesión de la Condesa de Regla. Aunque esta actitud le atrajo malquerencias, su prestigio no decayó, y en las primeras elecciones populares de ayuntamientos, al promulgarse la Constitución española (1812), fue nombrado elector por la parroquia de San Miguel, en unión del Lic. Carlos María de Bustamante, y aclamado por la multitud en las calles. Su popularidad, dice el mismo Bustamante, era *romana*.

Consumada la independencia, fue vocal de la Junta Provisional Gubernativa, y firmó el acta de emancipación, el 28 de septiembre de 1821, el mismo día en que predicó como orador sagrado de la función de gracias celebrada en la Catedral de México. Hizo gestiones, sin éxito, dentro de la Junta Gubernativa, para que se permitiera el regreso de los Jesuitas. Fue amigo de Iturbide, y le felicitó, a nombre del clero, por su ascensión al trono; el Emperador le concedió la Cruz de Guadalupe.

Caído el efímero imperio, Sartorio estuvo a punto de sufrir expulsión; se le respetó, sin embargo, y se le dejó vivir en paz, en su ancianidad ya extrema. Murió en México el 28 de enero de 1829. La Archicofradía de la Misericordia le hizo exequias solemnes en el Templo de la Santa Veracruz, el 21 de febrero del mismo año: pronunció la oración fúnebre el Dr. D. José María Torres Guzmán, Rector del Colegio de San Ildefonso.

BIBLIOGRAFIA

La labor de Sartorio duró sesenta años, y abarca multitud de obras, de las cuales da Beristáin una lista que a continuación compendiamos.

Inéditas hasta 1821: veinte volúmenes de sermones; respuesta a las observaciones de Bossuet sobre la *Mística Ciudad de Dios* de la Madre Agreda; colección de censuras de libros y obras teatrales; traducciones del *Viaje de la Virgen,* de San Buenaventura, y de la *Vida de Pío VI* (francesa); y otras más, traducidas y originales, entre las que se cuentan las poesías, publicadas después póstumamente.

Publicadas: veinte novenarios, septenarios, triduos, jaculatorias, himnos y otros folletos religiosos, uno de ellos traducido del portugués, desde 1765 hasta 1815. El Dr. Nicolás León, en su *Bibliografía mexicana del siglo XVIII,* describe tres de estos folletos (uno en dos ediciones). De ellos se tomaron probablemente muchos versos para la colección póstuma de poesías de Sartorio.

La parte debida a las benditas almas de los sacerdotes, Sermón predicado el 23 de noviembre de 1784, México, 1785. Imprenta de los herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui (Lo describe el Dr. Nicolás León en su *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*).

Elogio del señor D. Carlos IV, augusto Rey de España. Premiado por la Universidad. México, 1791 (según Beristáin).

Liras, al mismo asunto, premiadas. México, 1791 (según Beristáin).

La felicidad de México en el establecimiento de la V. Orden Tercera de Siervos de María. Sermón predicado el 2 de febrero de 1792. México, 1792. Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros (Lo describe el Dr. Nicolás León, *op. cit.*; y existe en la Biblioteca Nacional de México, p. 408 del catálogo de la Novena división).

La imagen de María triunfante de las aguas. Oración pronunciada el 2 de agosto de 1797. México, 1797. Imprenta de D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros (Lo describe el Dr. León, *op. cit.*).

Carta edificante de la Vida de la M. R. M. María Josefa de San Ignacio, Abadesa del Convento de Regina Coeli de México, México, 1810 (según Beristáin).

Gozo del Mexicano Imperio por su independencia y libertad, oración que en la fiesta de instalación de la Junta Suprema Provisional Gubernativa, celebrada en la Santa Iglesia Metropolitana de México, dijo el presbítero mexicano D. José Manuel Sartorio, Vocal de la misma Junta, el día 28 de septiembre de 1821, y dedica al Excmo. Sr. D. Agustín Iturbide, primer jefe del Ejército Trigarante, D. Alejandro Valdés, Regidor de esta nobilísima ciudad e impresor imperial (Existe en la Biblioteca Nacional, p. 248 del catálogo de la Octava división).

Poesías sagradas y profanas. Puebla, 1832. Imprenta del Hospital de San Pedro, a cargo del ciudadano Manuel Buen-Abad. 7 vols. en 8º

Consultar: José Mariano Beristáin de Souza, artículo *Sartorio* en la *Biblioteca Hispano-americana Septentrional; Solemnes honras* que a la buena memoria de los ciudadanos Br. José Manuel Sartorio y teniente coronel Ignacio Paz de Tagle dedicó la Archicofradía de la parroquia de la Santa Veracruz, México, 1828, imprenta de Alejandro Valdés (Biblioteca Nacional, p. 311 del catálogo de la Novena división); Manuel Berganzo, artículo *Sartorio* en el *Diccionario de Historia y Geografía*, México, 1853-1856; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, capítulo VIII, *Sartorio, y Novelistas oradores mexicanos*, cap. VIII.

ICONOGRAFIA

Sólo un retrato, imperfectísimo, se conoce de Sartorio: el que aparece grabado en madera, en el tomo I de sus *Poesías*, cuya portada dice: *Himnos del Breviario Romano*.

JOSE AGUSTIN DE CASTRO

De D. José Agustín de Castro (a quien no debe confundirse con el jesuita veracruzano Agustín Castro, 1728-1790) apenas hay otras noticias que las bibliográficas. Se sabe, principalmente por Beristáin, que era michoacano, que fue notario de la curia eclesiástica de Michoacán y después notario mayor y público del Tribunal de Justicia y de la Vicaría general del Obispado de Puebla. Por sus obras impresas se colige que hacia 1786 vivía en Valladolid de Michoacán (Morelia); que de 1791 a 1797 vivía en Puebla, y que probablemente hacia 1809 se hallaba en México, adonde debió de pasar con nuevo cargo.

Colabora, aunque no con frecuencia, en la *Gaceta* y el *Diario de México,* publicando, dice el mismo Beristáin, "con su nombre, sin su nombre y con el de otro". Además de las obras impresas, el citado bibliógrafo menciona como manuscritos suyos una *Vida de San Luis Gonzaga,* en verso, y un volumen de *Poesías profanas.*

BIBLIOGRAFIA

El triunfo del silencio, canción heroica a San Juan Nepomuceno. México, 1786; imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros (Existe en la Biblioteca Nacional de México, p. 263 del catálogo de la Octava división).

Sentimientos de la América, por la muerte del Virrey Conde de Gálvez. México, 1786 (según Beristáin).

Acto de Contrición. Poema místico. Puebla, 1791; imprenta de Pedro de la Rosa (Existe en la Biblioteca Nacional, p. 263 del catálogo de la Octava división).

Gratitudes de un ejercitante a las misericordias de Dios. Canto místico. Puebla, 1793 (según Beristáin).

Miscelánea de poesías sagradas y humanas. Tomo I, Poesías sagradas. Tomo II, Poesías humanas. Ambos, Puebla, 1797; imprenta de Pedro de la Rosa. Tomo III, Poesías sagradas, México, 1809; imprenta de Arizpe (En esta colección se incluyen, junto con gran número de poesías breves, *loas* religiosas y tres *autos sagrados; Vidas,* en verso, de San Agustín, de San Francisco de Asís y de San Luis Gonzaga: esta última es quizá la que Beristáin mencionaba como inédita; versiones de poesía latina, especialmente de Horacio; dos breves piezas teatrales, intituladas: *Los remendones* y *El Charro* y *Exhortación privada a una novicia*).

ANASTASIO DE OCHOA

Anastasio María de Ochoa y Acuña nació en Huichapán, departamento de México (hoy Estado de Hidalgo), el 27 de abril de 1783. Sus

padres fueron D. Ignacio Alejandro de Ochoa y doña Ursula Sotero de Acuña, españoles ambos.

Aprendió latín en México, en el *estudio* del Dr. Juan Picazo; en el colegio de San Ildefonso cursó filosofía, mediante una beca, pues su situación pecuniaria era estrecha; y hacia 1803 pasó a estudiar cánones en la Universidad, ganándose la vida como *maestro de aposentos* en el plantel de Picazo y luego como escribiente en el Juzgado de Capellanías.

En 1806 comenzó a publicar versos en el *Diario de México,* bajo los pseudónimos de *Atanasio de Ochoso y Ucaña* (con diversas variantes) y *El Tuerto.* Desde 1808 formó parte de la *Arcadia* de México, con el nombre de *Damón,* que después cambió por el de *Astanio.* Nunca firmó *Antimio,* como erróneamente dicen algunas de sus biografías. En 1816 obtuvo un premio y dos accésits en un certamen para honrar a los Jesuitas.

Entró en 1813 al Seminario Conciliar de México, y se ordenó presbítero en 1816. Al año siguiente se encargó del curato de la Divina Pastora de Querétaro; lo desempeñó un mes, pasando en seguida como cura interino al Pueblito, y, un año después, a la parroquia del Espíritu Santo, en la misma ciudad de Querétaro. De 1820 a 1827 desempeñó en propiedad ese cargo. Por motivos de salud abandonó Querétaro y se trasladó, en 1828, a México, donde se ocupó solamente en trabajos literarios. Aquí murió, durante una epidemia de cólera, el 4 de agosto de 1833.

Fue Ochoa fecundísimo; escribió y tradujo muchas obras, de las cuales se perdió la mayor parte, aunque habían quedado en poder de D. Antonio Rodríguez Galván. Se citan: una novela de costumbres mexicanas; las *Cartas de Odalmira y Elisandro,* cuyo conjunto formaba probablemente otra novela; la tragedia *Don Alfonso,* estrenada en 1811; las comedias *El amor por apoderado* y *La huérfana de Tlalnepantla;* traducciones de *Bayaceto,* de Racine, *Virginia,* de Alfieri; *Penélope,* tragedia latina del jesuita Andrés Fritz; arreglo de *Eugenia,* de Beaumarchais; traducción en verso de varios libros del *Telémaco.* Colaboró en la traducción de la Biblia llamada de Vencé (con anotaciones de Calmet, etc.) publicada en México por Galván.

El mismo hizo publicar, sin su nombre, su traducción completa de las *Heroídas* de Ovidio y sus *Poesías,* entre las cuales hay otra versión de la heroída *Ariadna a Teseo,* junto con las versiones del *Lutrin* de Boileau, de las *Elegías* latinas del P. Remond y de poesías o fragmentos de Horacio, Ovidio (de *Las Metamorfosis*), Alciato, Petrarca, Camoens y Bertin. En el *Diario de México* hay poesías suyas que no incluyó en su colección.

BIBLIOGRAFIA

La primera edición de versos de Ochoa es una curiosidad bibliográfica: apareció por pliegos sueltos, destinados a formar volumen, con las iniciales *A. O.* No sabemos de nadie que posea todos los pliegos; existen algunos en poder de D. Luis González Obregón.

Poesías de un mexicano, Nueva York, 1828. En casa de Lanuza, Mendia y Cía., 2 vols. en 8º

Las Heroídas de Ovidio traducidas por un mexicano. México, 1828. Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo. 2 vols. en 8º

Consultar: Diario de México, 15 de abril de 1808 y 12 de febrero de 1812; Ramón I. Alcaraz, artículo *Ochoa* en el *Liceo Mexicano,* tomo I, México, 1844, reproducido en el *Diccionario de historia y geografía,* 1853-1856 (Alcaraz hace mención de un artículo que escribió Quintana Roo sobre las *Poesías de un mexicano,* pero declara no haber podido encontrarlo); Francisco de A. Lerdo, artículo *Ochoa* en el tomo III de *Hombres ilustres mexicanos,* Eduardo L. Gallo, editor; Marcos Arróniz, *Manual de biografía mexicana,* artículo *Ochoa;* Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México,* cap. XI, *Ochoa;* Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos,* artículo *Ochoa;* J. M. Roa Bárcena, *Acopio de sonetos castellanos;* M. Menéndez y Pelayo, prólogo a la *Antología de poetas hispano-americanos,* tomo I, pp. CXIX a C. El juicio más importante es, desde luego, el de D. Marcelino:

"Era por su educación poeta del siglo XVIII y no del XIX, ni aun en aquello poquísimo que los cantores de la guerra de la independencia podían tener de innovadores, innovación que en último resultado consistía en sustituir la imitación de Meléndez por la de Quintana ó Gallego. La poesía festiva parece haber sido el género predilecto de Ochoa, y sus modelos Iglesias en las letrillas y en los epigramas, Tomé de Burguillos, ó séase Lope de Vega, en los sonetos jocosos.

". . . Para nosotros, Ochoa vale principalmente como humanista, y su mejor lauro será siempre su bella traducción de *Las Heroídas* de Ovidio, en romance endecasílabo, muy exacta, y á trozos muy poética, con cierto suave abandono de estilo que remeda bien la manera blanda y muelle del original, y resulta agradable cuando la fluidez no degenera en desaliño".

ICONOGRAFIA

El retrato de Ochoa aparece, litografiado, en el *Liceo Mexicano,* con el artículo de Alcaraz, y fue reproducido después en la galería de *Hombres ilustres mexicanos* (1874) y en la *Historia de la poesía* de Pimentel, edición de 1885.

AGUSTIN POMPOSO FERNANDEZ DE SAN SALVADOR

EL DR. AGUSTÍN POMPOSO Fernández de San Salvador fue el primogénito de cinco hijos de D. Casimiro Fernández de San Salvador y El Risco y de doña María Isabel Montiel García de Andrade, mexicanos ambos, y nació en Toluca el 20 de septiembre de 1756. Al graduarse de abogado —se dice en el artículo necrológico que publicó el diario *El Siglo XIX*— acreditó legalmente descender del último rey de Texcoco, Ixtlilxóchitl; además, según Beristáin, era "nieto de españoles nobles europeos".

Huérfano de padre a los tres años de su edad, se vio obligado a trabajar desde entonces. Logró sin embargo hacer carrera en la Universidad de México, donde se graduó de Doctor en Cánones. Se hizo abogado de la Real Audiencia y del Ilustre Colegio (del cual era decano al morir); su bufete llegó a ser uno de los más famosos en el virreinato. Fue asesor del regimiento provincial de Guadalajara, agente fiscal interino y después relator, dos veces, de la Audiencia de México, rector de la Universidad por tres veces, siendo al morir decano de la facultad de cánones. Por iniciativa suya se estableció la Academia de Derecho teórico-práctico, en cuya apertura leyó un "poema histórico sobre la abogacía". La misma Universidad informó a la Corona de España sobre sus méritos, en 1803, y, en atención al informe, se le nombró Alcalde de corte de la Audiencia. Más tarde se le nombró vocal de la Junta de Censura (1812) y teniente de policía; fue electo juez de letras, de acuerdo con la Constitución de Cádiz, en 1813. Se le confió la redacción de las constituciones de la Universidad que pensó crearse en Mérida de Yucatán. Fue, por último, miembro de la Congregación de la Santa Veracruz, fundada por Cortés.

La vida de D. Agustín Pomposo se enlaza por modo singular con la historia de la independencia. Hijo de familia distinguida, descendiente presunto de nobles europeos y de príncipes indígenas, hermano de hombres que, como él, ocupaban puestos importantes en el virreinato (Fernando, abogado también, oidor honorario de la Audiencia, escritor sobre cuestiones jurídicas y políticas, y José Arcadio, administrador de Rentas reales en ciudades diversas): este conjunto de circunstancias familiares y sociales (si se exceptúa la descendencia de reyes aztecas), su misma posición y su carácter de hombre "laborioso y piadosísimo" (según expresión de Beristáin) debían hacer de D. Agustín Pomposo, como efectivamente hicieron, un franco y decidido partidario del gobierno español en la lucha de independencia de México. Fue él uno de los primeros y más activos en escribir contra la revolución, al proclamarla Hidalgo. En su casa, sin embargo, se formó una pareja ilustre de insurgentes: su sobrina, ahijada y pupila, huérfana de padres, Leona Vicario y Fernández de San Salvador, y su discípulo Andrés Quintana Roo, pasante de su bufete. Su

propio hijo, Manuel Fernández de San Salvador, escapó de México en 1812, en unión de Quintana Roo, y fue a unirse a los revolucionarios, entre quienes murió peleando, ya como teniente, en Salvatierra, en batalla ganada por Iturbide, jefe realista entonces, contra D. Ramón López Rayón, el 16 de abril de 1813.

Mientras su hijo Manuel moría en la guerra, D. Agustín Pomposo y su hermano Fernando, en la capital, se esforzaban por salvar a su sobrina Leona, procesada por el gobierno virreinal a causa de la ayuda que había prestado a los insurgentes, y encerrada en el Colegio de Belén, de donde logró huir el 22 de abril de 1813, yendo después a reunirse a Quintana Roo, con quien contrajo matrimonio y corrió a través de los campos de la revolución hasta 1818.

Sucesos tales debieron de abatir grandemente el ánimo de D. Agustín Pomposo. Posteriormente a 1813, poco se sabe de él; publicó algunos folletos más, en defensa del gobierno español; su bufete decayó, especialmente después de terminada la guerra de separación; fue oidor de la Audiencia del Estado de México, con residencia en Toluca, y le arrancó de allí, en 1832, la revolución de Santa Anna, por su fidelidad al gobierno de Bustamante. Al morir era presidente y decano del Tribunal superior del *Departamento* de México (según la organización centralista de la Constitución de 1836).

Su muerte ocurrió en México, el 7 de enero de 1842. El mismo, sintiendo la proximidad de su fin, había hecho imprimir sus esquelas mortuorias, que constituyen una curiosidad histórica: una de ellas se conserva en la Biblioteca Nacional de México (p. 372 del catálogo de la Novena división).

BIBLIOGRAFIA

Sentimientos de la Nueva España por la muerte del Virrey Bucareli. México, 1779 (según Beristáin).

La América llorando por la temprana muerte de su amado, su padre, su bien y sus delicias, el Excmo. Sr. D. Bernardo de Gálvez, Conde de Gálvez... Poema. México, 1787; imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros (Existe un ejemplar en poder del Sr. D. Genaro García, director del Museo Nacional de México).

Los dulcísimos amores, poemitas de Mariano de Jesús. México, 1802; imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros. 2 vols. en 8º (Biblioteca Nacional, p. 248 del catálogo de la Octava división). Según Beristáin, se hizo en 1803 una reimpresión, que no conocemos.

Selva libre, y segunda selva libre, intitulada *Viva Fernando VII,* que Beristáin titula *La perfidia de Napoleón Bonaparte* y *sucesos de España.* Aunque la paginación es corrida hasta 32 páginas, ocupando cada silva 16, parece que la primera fue impresa en 1808 y la segunda en 1809,

año en que se escribió (Biblioteca Nacional, p. 262 del catálogo de la Octava división).

La América en el trono español, exclamación... que da alguna idea de lo que son los diputados de estos dominios en las Cortes. México, 1810; imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros (Biblioteca Nacional, p. 415, catálogo de la Novena división).

Memoria cristiano-política sobre lo mucho que la Nueva España debe temer de su desunión en partidos, y las grandes ventajas que puede esperar de su unión y confraternidad. México, 1810; imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros (Biblioteca Nacional, p. 379, Novena división). Se reimprimió pocos días después de haber aparecido, según se dice en el *Diario de México* de fecha 13 de noviembre de 1810.

Carta de un padre a sus hijos. México, 1810; imprenta de Valdés (Biblioteca Nacional, p. 415, 9ª división).

Las fazañas de Hidalgo, Quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc. México, 1810, imprenta de Valdés (Es el que Alamán menciona con el nombre de *Diálogo* entre el coronel Chepe Michiljuiyas y Pancha la jorobadita. Existe un ejemplar en poder de D. Luis González Obregón).

Acción de gracias a la Virgen de los Remedios, México (según Beristáin).

Reclamo de descuidos: Mopso al Tatita. México (según Beristáin).

Convite a los verdaderos amantes de la religión católica y de la patria. México, 1812; Imprenta de Ontiveros. (Existe un ejemplar en poder de D. Genaro García).

Desengaños que a los insurgentes de Nueva España, seducidos por francmazones agentes de Napoleón, dirige la verdad de la religión católica y la experiencia. México, 1812; imprenta de Ontiveros. (Biblioteca Nacional, pág. 291. Novena división).

Advertencia en favor de la sacratísima dignidad sacerdotal. México, 1813; imprenta de Ontiveros. (Existe un ejemplar en poder del Sr. García).

El modelo de los cristianos presentado a los insurgentes de América... México, 1814; imprenta de Ontiveros (Biblioteca Nacional, pág. 291, Novena división).

Los Jesuitas quitados y restituidos al mundo. Historia de la Antigua California. (Traducción y extractos de la Historia de la California, de Clavijero, de la Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España, de Abad, inédita entonces y publicada en 1841 por Carlos María de Bustamante, y de otras obras). México, 1816; imprenta de Ontiveros. (Biblioteca Nacional, p. 292, Novena división).

Comentario de la Administración del Paraguay, comparada con la República de Platón. Escrito en latín por el abate José Manuel Peramas, ex jesuita, y traducido al castellano. México, 1822; imprenta de Ontiveros.

Consultar: Gazeta de México, 13 de marzo de 1802, romance de José María Calaseda en elogio de Fray Mariano de Jesús; Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano-americana septentrional,* artículo *San Salvador;* Bustamante, *Tres siglos de México,* tomo III, p. 282; Alamán, *Historia de México,* tomo I, p. 397; tomo III, pp. 282, 414, 417; *El Siglo XIX,* 11 de enero de 1842, artículo necrológico firmado *B.* (¿Bustamante?); Genaro García, *Leona Vicario,* heroína insurgente, México, 1909 [el Sr. García utilizó una relación de *Méritos y servicios* de D. Agustín Pomposo, impresa en España hacia 1811, en pliego de cuatro páginas, así como la *Causa* instruida contra doña Leona Vicario, donde figuran el *Testamento* de doña Isabel Montiel viuda de Fernández de San Salvador, la relación hecha por el mismo D. Agustín Pomposo, del *Cuerpo de bienes* de su hermana doña Camila, madre de la heroína, la *Cuenta* de esta y la *Razón* de los bienes que dejó en su casa, el *Alegato* en defensa de ella, y otros escritos, todos salidos de la pluma de D. Agustín].

ICONOGRAFIA

El retrato de D. Agustín Pomposo debió existir en la Universidad de México, por haber sido él rector de dicha institución; pero parece haber desaparecido en las vicisitudes de los objetos universitarios, después de la supresión decretada en 1833.

LUIS DE MENDIZABAL

Luis de Mendizábal nació en San Luis Potosí; fue colegial de San Ildefonso en México; en la Universidad se graduó de Doctor en Teología; residió en Puebla durante su edad madura, y fue allí rector del Colegio de San Pablo. En México fue vice-rector del Colegio de San Ildefonso. Se hizo jesuita en 1816, al regreso de la Compañía al país; dejó de serlo cuando ésta fue expulsada de nuevo, en 1821. Era hermano de Pedro de Mendizábal, Doctor también en Teología, capellán y rector del Colegio de San Juan de Letrán (México), examinador sinodal del obispado de Durango y del arzobispado de México, cura de la parroquia de Santa Ana, en la capital, y diputado a las Cortes por la provincia de San Luis Potosí. No hay más noticias de su vida, fuera de las literarias.

Publicó Luis de Mendizábal en el *Diario de México,* firmados con el anagrama *Manuel de Blasidiz,* un epigrama (31 de diciembre de 1805) y un soneto (7 de julio de 1806); firmado con el seudónimo de *Lucas Siniol de Lato-Monte (Lato-Monte* es latinización del apellido vasco *Mendizábal),* la fábula *El tinajero* [27 de mayo de 1806]; y firmada *Ludovico*

Lato-Monte, una oda *Al Dos de Mayo* [2 de mayo de 1810]. Acaso pudieran atribuírsele algunas otras composiciones poéticas publicadas en el mismo *Diario* (por ejemplo, las fábulas anónimas, de abril a julio de 1807; la de *El burro ciego,* firmada *L. M. M. B.* —¿combinación de las iniciales de Luis de Mendizábal y Manuel de Blasidiz?—, 30 de mayo de 1806, y aun quizás las composiciones firmadas *M. B.* o *El poblano,* que no deben confundirse con las firmadas *M. B.* o *El aplicado,* cuyo autor es Mariano Barazábal); pero no tenemos datos suficientes que justifique esta atribución. Un curioso soneto firmado *U.* (*Diario,* 11 de julio de 1806) hace a Mendizábal el elogio, algo equívoco, de encontrar en el soneto publicado el 7 de julio "la misma arregladísima estructura" que en un soneto de J. N. Mier Altamirano, en elogio de Barquera [7 de abril de 1806].

Beristáin dice que Mendizábal escribió un *Poema guadalupano análogo a las ocurrencias de la insurrección causada por el Cura Hidalgo,* oda político-religiosa publicada en México en 1811.

En la Biblioteca Nacional de México existen (página 390 del catálogo de la Novena división) dos obras de Mendizábal firmadas *Ludovico Lato-Monte,* publicadas en 1821: *Fábulas políticas y militares,* y *Catecismo de la independencia.* La primera de las fábulas se intitula *Los animales en cortes;* es la misma que aparece publicada con la firma *J. N. T.* [Juan Nepomuceno Troncoso], en minúsculo folleto [que se conserva en la Biblioteca Nacional encuadernado con las dos obras antes dichas], con esta portada: "Fábula política. Los animales en cortes. Puebla, 30 de octubre de 1820. Imprenta liberal", y esta *advertencia:* "El uso que por necesidad hago de la Botica me proporcionó la feliz casualidad de poseer esta fabulita; venía escrita en el papel que envolvía alhucema que se mandó comprar, y aun conjeturo que estos papeles son de los despojos de un Ecco. [eclesiástico] que murió poco ha; la presento al público con una pequeñísima mutación que se creyó necesaria, no pudiendo leerse el original con perfección por su mala letra; el público juzgará de su mérito, y yo me daré por satisfecho si de ella resulta algún aprovechamiento".

Mendizábal puso esta otra *advertencia* a su colección de *Fábulas:* "Escribí estas fábulas a fines del año pasado de ochocientos quince por mero pasatiempo, y en los cortísimos ratos que me dejaba libres la ocupación de un grave destino que servía yo entonces. A estas atenciones han sucedido después otras de mayor gravedad, cuyas circunstancias, unidas a la suma escasez de mis luces, me han impedido siempre, o agregar otros apólogos que estaban en la idea, o corregir las muchas faltas en que abundan éstos; fuera de que nunca me atreví a imaginar que hubiese de ver el público una obra tan poco digna de su ilustración y buen gusto. Sobrevino, sin embargo, que habiendo gustado de ella algunos de mis amigos, sacaron copias, que comunicaron a otros, y de esta manera llegó a manos de un periodista, que ha comenzado a publicarla y ofrece continuar;

pero desfigurando la expresión, el sentido, y aun la misma moralidad, o por errores de los copistas, o con el fin de acomodar a la época presente lo que se dijo en otra muy diversa. Debo pues apresurarme a imprimir estas fábulas, aun sin tomarme tiempo para corregirlas, a fin de que no me alcance el Periódico, y el público sabrá perdonarme por el compromiso en que me hallo, y por el respeto que hasta ahora le he guardado y siempre le guardaré".

José María Lafragua, de cuya biblioteca pasaron estos folletos a la Biblioteca Nacional, pensaba (según lo expresa en nota manuscrita) que la *advertencia* de Mendizábal se refería a la publicación de *Los animales en cortes* y quizás a otras fábulas en *La Abeja Poblana,* periódico dirigido precisamente por Troncoso. En efecto, en el número 5 de *La Abeja Poblana* aparece la fábula *El avestruz,* de Mendizábal, con la advertencia de que es una de varias "fabulitas de un eclesiástico docto y virtuoso" y de que su publicación "a la humildad de su autor costará hacer algunos gestos místicos". Es de advertir que Troncoso era también fabulista, como la mayoría de los versificadores de aquel tiempo, y en 1819 había publicado [México, imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros] un tomo de fábulas.

Pero se ve que Troncoso no pretendía atribuirse la paternidad de *Los animales en cortes,* ni de ninguna otra de las fábulas de Mendizábal. Sin embargo, *Los animales en cortes* aparece atribuida al conocido fabulista Rafael García Goyena (1766-1834), nacido en el Ecuador y residente en Guatemala, en la *Colección completa de las fábulas* póstumas de dicho escritor, publicada en París (librería de Rosa, 1836), así como en la *América poética* publicada por Juan María Gutiérrez. Diversas circunstancias nos hacen creer que la atribución fue infundada: la fábula de *Los animales en cortes* no tiene el mismo estilo que las de García Goyena; éste es más literato y menos observador que Mendizábal; y como además figura en la colección de París otra fábula intitulada *Los animales congregados en cortes,* que tiene todas las características del estilo de García Goyena, hay razones para creer que quien reunió las fábulas del escritor ecuatoriano-guatemalteco para publicarlas, después de muerto él, encontró en la prensa de México la fábula de Lato-Monte, sin firma, y creyó justo atribuirla, por la semejanza del título, al autor de *Los animales congregados.* García Goyena tenía la costumbre de enviar desde Guatemala sus producciones para que se publicaran en los periódicos mexicanos, y *El Noticioso general* en 1818 publica cinco de su fábulas, y varios epigramas suyos, pero siempre con su firma completa.

BIBLIOGRAFIA

Poema Guadalupano, México, imprenta de Arizpe, 1811. (Según Beristáin).

Fábulas políticas y militares de Ludovico Lato-Monte. Impresas en Puebla, en la oficina de Don Pedro de la Rosa, año de 1821.

Catecismo de la Independencia en siete declaraciones, por Ludovico Lato-Monte. Quien lo dedica al Excmo. Señor Don Agustín de Iturbide y Arámburu, Generalísimo de las armas de mar y tierra, y Presidente de la Regencia Gobernadora del Imperio Mexicano. México, 1821. Imprenta de D. Mariano Ontiveros.

Consultar: Beristáin de Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional,* artículo Mendizábal; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México,* capítulos X y XIX, párrafos Mendizábal y Lato-Monte [Pimentel creyó que fueran dos personas distintas]; Ramón Valle, artículo, *Liceo Mexicano,* agosto 1º de 1890 (este artículo lo copia Pimentel en su *Historia*); Félix Osores, *Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Ildefonso,* artículo *Mendizábal.*

JOSE JOAQUIN FERNANDEZ DE LIZARDI

El Pensador Mexicano nació en la ciudad de México por los años de 1774; él mismo dice que fue bautizado en la parroquia de Santa Cruz, pero no ha podido encontrarse la partida de su bautismo; se cree (especialmente por el testimonio de sus retratos) que fuera mestizo. Su padre era médico y lo fue del Seminario de los Jesuitas en Tepozotlán durante la infancia del *Pensador;* en una escuela de primeras letras de allí aprendió éste a leer, y luego fue enviado a México, donde estudió latín bajo el profesor Manuel Enríquez. Entró más tarde a estudiar filosofía en el Colegio de San Ildefonso, siendo su maestro el Dr. Manuel Sánchez y Gómez; obtuvo a los dieciséis años el título de Bachiller en la Universidad, y a los diecisiete comenzó a estudiar teología. Pero, muerto por entonces su padre, no pudo, por escasez de recursos, cursar carrera; y tuvo que buscar empleos. De su primera juventud se sabe poco; parece que vivió en Tepozotlán; y más tarde fue [según su biógrafo *A. F. A.*] "juez interino ó encargado de justicia en Tasco; igualmente lo fué de una de las cabeceras de partido de la costa del Sur, jurisdicción de Acapulco, de donde se volvió á esta ciudad (México)". Contrajo matrimonio, por 1805 o 1806, con doña Dolores Orenday; sólo tuvieron una hija, la cual murió soltera.

Cree D. Luis González Obregón que acaso escribiera en el *Diario de México* cuando éste se fundó; pero aún no se ha podido identificar como suya ninguna de las muchas firmas [seudónimos y anagramas] que allí figuran. La primera producción suya de que hay noticia es un himno intitulado *Polaca en honor de Nuestro Católico Monarca el Señor Don Fernando Séptimo,* impresa en el número 12 de la *Colección de poesías*

publicada en forma periodística, en 1808, en honra del Rey. Los primeros folletos suyos que se conocen datan de 1811.

Todo indica que, desde los comienzos de la guerra de independencia, Fernández de Lizardi la vio con interés. Según Altamirano, el Lic. José Emilio Durán, nieto de doña Josefa Ortiz de Domínguez, contaba que *El Pensador* había sido amigo, en México, de la insigne Corregidora de Querétaro. Ha corrido también, muy discutida, la especie de que tomó parte en la insurrección cuando ésta era dirigida por Morelos; pero sólo se sabe como cierto que, siendo teniente de justicia en Tasco, entregó el lugar y sus armas al propio Morelos, por lo cual le trajo preso a México el jefe realista Nicolás Cosío; quedó libre, sin embargo, pues logró convencer al Gobierno virreinal de que se había visto forzado a hacer la entrega.

Residiendo ya en México, fundó Fernández de Lizardi su célebre periódico *El Pensador Mexicano* en 1812, cuando la Constitución de Cádiz permitió la libertad de imprenta, y se lanzó a discutir toda clase de asuntos. Junto con *El Pensador* publicaba, a modo de suplementos, los *Pensamientos extraordinarios.* Sus peticiones y censuras dirigidas al Virrey Venegas fueron causa de que se le encarcelara el día 7 de diciembre de 1812, al mismo tiempo que se suprimía la libertad de imprenta en México. Logró ser absuelto siete meses después (su proceso se conserva en el Archivo Nacional); mientras tanto, desde la cárcel había seguido haciendo publicar algunos números de su periódico (desde el 10 hasta el 13, con aprobación del censor Beristáin: fechas, desde el 21 de diciembre de 1812 hasta el 10 de enero de 1813), y lo continuó una vez libre.

Pero no bastaban a Fernández de Lizardi sus periódicos; desde antes de la fundación de *El Pensador Mexicano* había lanzado buen número de folletos (se conocen hasta veintiséis con fecha de 1811), y en lo adelante nunca dio tregua a la pluma: folletos, periódicos y libros salían de su mano vertiginosamente. A *El Pensador,* que terminó en 1814, siguieron la miscelánea *Alacena de frioleras* (1815), los *Ratos entretenidos* (1819) y *El Conductor Eléctrico* (1820); y mientras tanto aparecieron sus libros: *El Periquillo Sarniento* (cuyo tomo cuarto no fue publicado sino después de la muerte del autor, pues el gobierno virreinal lo prohibió porque contenía una defensa de la abolición de la esclavitud), las *Fábulas* (1817), *La Quijotita y su prima* [1818-1819], *Noches tristes y día alegre* [1818]. Durante muchos años, los escritos del *Pensador* fueron aquí el centro de atracción para las controversias políticas por impreso; y así como él daba al público infinidad de papeles, aún era mayor el número de los que se escribían para discutirle: esta controversia llegó a interesar a todo el país, y, mientras en Guadalajara y en Puebla se reimprimían los folletos de Fernández de Lizardi, de todas partes venían escritos discutiendo sus opiniones.

En 1820, estableció en la calle de la Cadena una *Sociedad pública de lectura,* que facilitaba, por suscripción, libros y periódicos. En 1821, el diálogo *Chamorro y Dominiquín* fue causa de que le tuvieran en prisión unos días. Consumada la independencia, no permaneció tranquilo; en 1822 tomó la defensa de los francmasones, contra la cual predicó un sermón en la Catedral un fraile carmelita, motivando la excomunión que contra Fernández de Lizardi lanzó el provisor Félix Flores Alatorre, mediante calificación dada por la Junta de censura eclesiástica. Aunque la excomunión le causó no pocas molestias, no se arredró; emprendió de nuevo la defensa de la masonería, hizo la crítica de la junta de censura eclesiástica, y hasta entró en cuestiones de dogma, llegando a retar a sus enemigos a acto público en la Universidad para discutir su excomunión: el reto no fue aceptado por nadie. Todas sus gestiones y sus publicaciones no tuvieron otro resultado que exacerbar el odio de sus enemigos; y aun parece que tuvo que ausentarse de la capital. Bien pronto hubo de regresar, empero, pues en 1823 publicó el periódico *El Hermano del Perico* y en 1824 *Las conversaciones del Payo y el Sacristán.*

La junta que se formó para premiar a los que habían prestado servicios a la independencia le asignó sueldo de capitán retirado ($ 65.00 mensuales); se le nombró, además, redactor de la *Gaceta del Gobierno,* y todavía en 1826 publicó otro periódico: el *Correo Semanario de México* [veinticuatro números: desde el 22 de noviembre de 1826 hasta el 2 de mayo de 1827].

Enfermo de tisis en sus últimos años, murió el 21 de junio de 1827. "La casa en que murió *El Pensador* —dice Jacobo M. Barquera en apuntes que cita el Sr. González Obregón— fue la número 27 de la calle del Puente Quebrado. Su cadáver fue exhibido públicamente para desmentir la absurda conseja de que había muerto endemoniado. Fue velado su cuerpo por D. Pablo Villavicencio (*El Payo del Rosario*), por D. José Guillén, por un español, Aza, que había sido su encarnizado enemigo, y por D. Anastasio Zerecero, quien fue encargado del entierro y presidió los funerales. Acompañaron el cadáver del *Pensador* a su última morada multitud de curiosos y muchos de sus partidarios, siendo sepultado el día 22 de junio del propio año de 1827, con todos los honores de ordenanza que se consagran a un capitán retirado". Fue sepultado en el atrio de la iglesia de San Lázaro; pero la lápida que indicaba el lugar de su descanso ha desaparecido.

Por datos del mismo Barquera y otros que ha recogido el Sr. González Obregón, se sabe que Fernández de Lizardi fue hombre muy caritativo, aunque siempre vivió estrecho de recursos.

La bibliografía de Fernández de Lizardi es extensísima, y no puede aún decirse que esté completa. Mucho, no obstante, ha hecho el Sr. D. Luis González Obregón por compilarla: su folleto *Don José Joaquín Fernández de Lizardi,* publicado en 1888, contiene la lista de las obras novelescas y dramáticas, así como de las fábulas, con la nota de las ediciones publicadas hasta entonces, la lista de los calendarios (*Pronóstico curioso,* 1816; *Calendario histórico y político,* 1824; *Calendario Histórico y Pronóstico Político,* 1825; *Calendario para el año 1825*), la de los periódicos y misceláneas [*El Pensador,* tres series; *Pensamientos extraordinarios; Alacena de frioleras; Ratos entretenidos; El Conductor Eléctrico; El Hermano del Perico,* y *Conversaciones del Payo y el Sacristán;* ahora debe agregarse el *Correo Semanario de México*], y la interesante lista de los folletos, que suman hasta ciento seis. No copiamos, a causa de su extensión, esa lista: los folletos pueden reconocerse en que llevan las iniciales *J. F. L.,* o el nombre de *El Pensador.* El Sr. González Obregón ha podido reunir, después de 1888, otros ochenta y siete folletos de Fernández de Lizardi, con los cuales la lista asciende al número de ciento noventa y tres; esta adición será publicada próximamente.

Mencionaremos las ediciones de las obras de carácter más literario:

"El || Periquillo Sarniento. || Por El || Pensador Mexicano. || Con las licencias necesarias. || México; || En la Oficina de Don Alexandro Valdés, calle || de Zuleta, año de 1816" [Primera edición en tres volúmenes: quedó inconclusa la obra, por la prohibición del gobierno español].

"El Periquillo Sarniento". Segunda edición, todavía incompleta, impresa en la casa de Daniel Barquera, calle de las Escalerillas.

"El || Periquillo Sarniento. || Por || El Pensador Mexicano. || Tercera Edición || Corregida y Aumentada por su Autor. || México: 1830-1831 || Imprenta de Galván á cargo de Mariano Arévalo. || Calle de Cadena Núm. 2" [Edición completa en cuatro tomos].

El Periquillo ha tenido las siguientes reimpresiones: México, imprenta de V. G. Torres y venta en la librería de Galván, 1842 [cuatro tomos: se considera como la mejor]; México; imprenta de Ignacio Cumplido, 1845, cuatro vols.; México, imprenta de M. Murguía y Comp., 1853, cuatro vols.; México, imprenta de Luis Inclán y librería de Blanquel, 1865, cuatro vols.; México, folletín de *El Diario del Hogar,* 1885, cuatro vols.; México, J. Valdés y Cueva y R. Araujo, 1884-1885, cuatro vols.; México y Barcelona, J. Ballescá y Compañía, 1897, dos vols.; México, Abraham Sánchez Arce, hacia 1892, cuatro vols.; México y Buenos Aires, Maucci Hnos., 1903, dos vols.; Barcelona, casa editorial Sopena, 1908, un vol. [Hay otra edición en folletín de un diario que no recordamos].

"La Quixotita || y su prima || Historia muy cierta || con apariencia de novela. || Escrita || por El Pensador Mexicano || Tomo I. || Con las licencias necesarias. || México: M.DCCC.XVIII. || Oficina de D. Mariano On-

tiveros, calles del || Espíritu Santo". — "Tomo III... México: M.DCCC XIX || Oficina de D. Alexandro Valdés, calle de || Santo Domingo" [Quedaron sin publicar entonces dos tomos].

Reimpresiones: México, imprenta de Altamirano, a cargo de Daniel Barquera, 1831, cuatro vols. [edición completa]; México, librería de Recio y Altamirano, 1842, un vol.; México, M. Murguía y Comp., 1853, dos vols.; México y Barcelona, J. Ballescá y Comp., 1897, un vol.

"Noches tristes || por || El Pensador Mexicano || Con superior permiso || México || En la Oficina de D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros, || calle del Espíritu Santo. || Año de 1818". Reimpresiones: México, Oficina de Alejandro Valdés, 1819; México, Oficina de la calle del Espíritu Santo, a cargo de José Uribe y Alcalde, 1831; México, Antonio Díaz, 1843.

"Vida y hechos || del famoso caballero || D. Catrín de la Fachenda || obra inédita || del || Pensador Mejicano || Ciudadano || José Joaquín Fernández || de Lizardi. || Méjico: || Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, || Esquina de Santo Domingo y Tacuba. || 1832". —Obra póstuma. Reimpresión: México, Antonio Díaz, 1834 [junto con las *Noches tristes*].

"Fábulas || del || Pensador || Mexicano. || Con superior permiso. || En la Oficina de D. Mariano Ontiveros, calle del Espíritu Santo. || Año de 1817". Reimpresiones: México, imprenta de Altamirano, a cargo de Daniel Barquera, 1831; México, Antonio Díaz, 1843 [junto con las *Noches tristes* y *D. Catrín de la Fachenda*]; México, imprenta "La Luz", 1886 [texto escolar]. Se han reimpreso en todo o en parte en *El Almacén de los niños,* México, 1865, y *Biografías de Mexicanos célebres* por Antonio María Oviedo y Romero [México, 1889].

Piezas de corte dramático [algunas de estas obras deben contarse entre los folletos, y tienen el mismo carácter de los diálogos que frecuentemente escribía su autor]: *Pastorela en dos actos,* en un cuaderno de veinticuatro páginas, sin fecha ni lugar: se ha reimpreso muchas veces; *El Unipersonal de D. Agustín de Iturbide,* México, 1823, imprenta de D. Mariano Ontiveros, monólogo en verso; *El Negro Sensible,* primera y segunda parte, hecha la última por El Pensador Mexicano, México, 1825, oficina de Ontiveros [se ignora quién sea el autor de la primera parte de este melodrama]; *La tragedia del Padre Arenas* [Puebla, 1827]; *Auto Mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe,* primera edición, sin fecha; segunda: México, 1842, imprenta de J. M. Lara.

Consultar: Los escritos referentes a *El Pensador,* producidos durante la vida de éste, son muchos más que los producidos por él mismo; suman centenares de folletos y artículos periodísticos. La bibliografía de ellos no se ha ensayado aún, y habría de ser laboriosísima. Indicaremos como principales fuentes que nos son conocidas: el *Diario de México,* a partir de 1811; *El Noticioso general, Aguila Mexicana,* y muchos folletos que existen en la Biblioteca Nacional de México, en los tomos I, II, III, IV,

V, VI, IX, X y XI de la Sexta serie de Papeles Varios [pp. 418 a 437 del catálogo de la Novena división] y el tomo X de la Tercera serie de Miscelánea (p. 564 del mismo catálogo).

Menciones y juicios principales: Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, artículo Lizardi; *Muerte del Pensador y noticia histórica de su vida*, por A. F. A. (México, 1827); apuntes biográficos insertos en la edición del *Periquillo Sarniento* de 1842; Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana* [segunda edición, México, 1844], tomo II, pp. 188 y 189; Lucas Alamán, *Historia de México* [México, 1850], tomo III, pp. 287 y 295; *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor, artículo Fernández de Lizardi, por Manuel de Olaguíbel; Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos*, artículo Fernández de Lizardi [reproducido en el *Diccionario geográfico, histórico y biográfico* de Antonio García Cubas]; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, cap. X, y *Novelistas y oradores mexicanos*, cap. II; Ignacio Ramírez, Discurso sobre Fernández de Lizardi [*Obras*, México, 1889, tomo I]; Ignacio M. Altamirano, *Revistas literarias*, II; *México a través de los siglos*, tomo III, *La guerra de Independencia*, por Julio Zárate, libro II, cap. VII; tomo IV, *México independiente*, por Enrique Olavarría y Ferrari, libro I, cap. VII; *Liceo Mexicano*, órgano de la Sociedad del mismo nombre, tomo III, 1888, número especial consagrado a Fernández de Lizardi [contiene una carta de Guillermo Prieto, un trabajo en prosa de Luis González Obregón y versos de J. M. Bustillos y de otros]; Luis González Obregón, *Don José Joaquín Fernández de Lizardi*, apuntes biográficos y bibliográficos (México, oficina tip. de la Secretaría de Fomento, 1888); Antonio María de Oviedo y Romero, *Biografías de mexicanos célebres*, París y México, 1889, librería de Ch. Bouret.

Como juicios sobre la personalidad del *Pensador* se destacan el Discurso de Ramírez y la Carta de Prieto; por los datos biográficos y bibliográficos, tiene grande utilidad el folleto del Sr. González Obregón. García Icazbalceta utilizó mucho los escritos de Fernández de Lizardi para su estudio de los mexicanismos.

ICONOGRAFIA

El retrato más conocido de Fernández de Lizardi es un cuadro al óleo mandado hacer en vida de aquél por José María del Río. De los descendientes de éste pasó a manos de Don Luis González Obregón, quien lo posee actualmente. Este retrato es el que generalmente se reproduce en obras impresas: se halla en el *Periquillo Sarniento*, ediciones Galván, Cumplido, Murguía, Blanquel, Valdés y Cueva, Ballescá; en *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor; en *México: su evolución*

social, tomo I, vol. II, p. 636; en la *Historia de la poesía* de Pimentel, edición de 1885, y en otras obras de menor importancia.

Otro retrato, que, según parece, perteneció a Juan de Dios Arias, aparece reproducido en *México a través de los siglos,* tomo IV, p. 67, y en *La Epoca Ilustrada.*

MANUEL DE LARDIZABAL Y URIBE

MANUEL DE LARDIZÁBAL Y URIBE nació el 22 de diciembre de 1739 en la hacienda de San Juan del Molino (de Tlaxcala), como su ilustre hermano Miguel, menor que él cinco años. Descendía de familia guipuzcoana distinguida; su tío, D. Juan Antonio de Lardizábal y Elorza, fue Obispo de Puebla desde 1723 a 1733.

Vino a México, y cuando contaba once años entró al Colegio de San Ildefonso, dirigido entonces por los jesuitas; estudió allí filosofía y letras, y comenzó a cursar jurisprudencia. En 1761 pasó a España junto con su hermano; cursó ambos derechos, con éxito ruidoso, en la Universidad de Valladolid. Allí perteneció a la Academia Geográfico-histórica. Ya siendo abogado, se trasladó a Madrid, donde alcanzó rápidamente puesto señalado como jurista y hombre de letras.

Entró en la Real Academia Española de la Lengua en agosto de 1775, sucediendo a D. Francisco Angulo; en octubre de 1777 se le eligió secretario perpetuo, en sustitución de D. Juan Trigueros: desempeñó el cargo hasta 1794, año en que fue desterrado por Godoy, y volvió a ocuparlo por pocos días en 1814, para renunciarlo el 30 de junio de ese año; colaboró, sin embargo, en las ediciones tercera, cuarta y quinta del *Diccionario* (1780, 1783 y 1791) y en la monumental edición, primera bilingüe, del *Fuero Juzgo,* aparecida en 1815, en la cual trabajó con Jovellanos, José Miguel de Flores, Antonio Tavira y Antonio Mateos Murillo.

Bajo Carlos III, el año de 1770, se le designó para trabajar en compañía de los tres consejeros de Castilla encargados de la reforma de las leyes penales: Lardizábal fue quien realizó, según parece, la mayor parte del trabajo preparatorio de investigación, y de él sacó las bases para escribir su interesante *Discurso sobre las penas;* pero la reforma de la legislación criminal de España quedó pendiente por mucho tiempo, a pesar de estas labores. También recibió Lardizábal, hacia 1780, la comisión de reunir las principales leyes no incluidas en las *Recopilaciones* ni en los *Autos Acordados:* su labor sirvió de base a la *Novísima Recopilación,* publicada al fin, en 1805, bajo la dirección de D. Juan Reguera y Valdelómar.

El gobierno de Carlos III le confirió nombramientos para puestos distinguidos: Oidor honorario de la Real Chancillería de Granada; fiscal de

la Sala de Alcaldes de Corte; fiscal del Supremo Consejo de Castilla; consejero y camarista del rey. Bajo Carlos IV tuvo menos fortuna: en 1794 se le desterró de la corte, lo mismo que a su hermano Miguel, de dramática historia política. Ambos fueron probablemente a residir en Guipúzcoa, donde Miguel se encargó de la dirección del Seminario de Vergara. Miguel de Lardizábal volvió a la corte cuando la ascensión de Fernando VII al trono; fue representante de México en la Junta Central de Cádiz y miembro del Consejo de Regencia en 1811; acusado ante las Cortes, por el ataque que les dirigió en el *Manifiesto* publicado en Alicante, se pidió para él la pena de muerte en el tribunal que le juzgó en mayo de 1812, y se le condenó al fin a ostracismo, que hubo de sufrir en Inglaterra; regresó triunfante en 1814, a ocupar el Ministerio universal de Indias en el gobierno de Fernando VII, pero cayó en desgracia, quizás por alguna indiscreción de su correspondencia, y pasó nuevamente a dirigir el Seminario, antes citado, de Guipúzcoa, donde debe de haber muerto.

Pocos datos hay sobre la vida de Manuel de Lardizábal durante ese período, pero es de suponer que le afectaran las fortunas de su hermano: se sabe que volvió a Madrid en 1814, y allí murió el 25 de diciembre de 1820; le sucedió, en el sillón de la Academia, Martínez de la Rosa.

BIBLIOGRAFIA

Discurso sobre las penas, contraído a las leyes criminales de España, para facilitar su reforma. Madrid, 1782; imprenta de Ibarra. — Segunda edición; Madrid, 1828; imprenta de Repullés.

Discurso sobre la legislación de los visigodos y formación del Libro o Fuero de los Jueces y su versión castellana. Prólogo al *Fuero Juzgo,* edición de la Real Academia de la Lengua. Madrid, 1815; imprenta de Ibarra.

Consultar: Todas las obras de historia del derecho español hacen mención más o menos larga de Lardizábal; deben consultarse, para valuar el mérito de su estudio sobre el *Fuero Juzgo:* Martínez Marina, *Ensayo histórico-crítico sobre la legislación y principales cuerpos legales de los reinos de León y Castilla;* Eduardo de Hinojosa, *Historia del Derecho Español;* Rafael de Ureña y Smenjaud, *La legislación gótico-hispana,* Madrid, 1905 (estudio especial de la edición académica del *Fuero,* pp. 51 a 81). Para otros datos: Miguel García de Lamadrid, *Historia de los tres derechos, romano, canónico y español,* Madrid, 1831, pp. 144, 152, 268; Salvador del Viso, *Lecciones elementales de historia y de derecho mercantil y penal de España,* Valencia, 1865, pp. 398, 399, 448. Además: Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III,* Madrid, 1785, artículo

Lardizábal; Beristáin, *Biblioteca hispano-americana septentrional,* artículo *Lardizábal;* Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos,* artículo *Lardizábal;* Manuel de Olaguíbel, artículo *Lardizábal* en *Hombres ilustres mexicanos,* Eduardo L. Gallo, editor; Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, *Reseña histórica de la Academia Española,* en el tomo I de las *Memorias de la Academia,* pp. 22, 26, 32, 41, 48, 60, 75.

ICONOGRAFIA

En la Legislatura del Estado de Tlaxcala existe un retrato al óleo de Lardizábal. Debe de existir algún otro en España.

JOSE MIGUEL GURIDI ALCOCER

Hijo de D. José Mariano Guridi y Alcocer y de Doña Ana María Sánchez y Cortés, nació José Miguel Guridi Alcocer en San Felipe Ixtacuiztla [de Tlaxcala] el 26 de diciembre de 1763. Pasó la infancia en su pueblo natal y en el de San Martín Tezmeluca; a la edad de once años se le trasladó a Puebla, y entró en el Seminario Palafoxiano: estudió allí durante tres lustros, y recibió sucesivamente, viniendo para ello a sustentar exámenes en la Universidad de México, los grados de bachiller en artes (1780), bachiller en teología (1783), bachiller en cánones (1785), y licenciado en teología (1787). Temprano mostró aficiones literarias, especialmente oratorias, y en el Seminario fundó una Academia privada para ejercicios intelectuales. Gustó también, pero más tarde, de la abogacía, y él mismo cuenta que estudió el derecho civil, a pesar de la prohibición del Obispo de su diócesis, una vez graduado de bachiller en teología; dos años después, graduado ya de bachiller en cánones, comenzó a hacer su pasantía en el bufete del Lic. Diego Fernández, famoso entonces en Puebla. El Rector del Seminario Palafoxiano, Dr. Gabriel Martínez de Aguilera, le protegió haciéndole nombrar (1785) censor de la Academia de Buen Gusto y Bellas Letras fundada por el Obispo Fuero; obtuvo por la misma influencia, el año de 1787, en el mismo Seminario, la cátedra de *Ruedas de filosofía* o *Maestría de estudiantes,* y, el año de 1790, la cátedra de Sagrada Escritura. En marzo del mismo año se incorporó en el Ilustre y Real Colegio de Abogados, de México, previos exámenes ante esa corporación y ante la Real Audiencia.

Abandonó Puebla en agosto, y se trasladó a la capital; en octubre ganó por oposición una beca de teología en el Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, donde fue luego tesorero y bibliotecario; en diciembre se ordenó presbítero, yendo para ello a su antigua diócesis, si bien el

subdiaconado y el diaconado los había recibido en México: la ocasión le sirvió para obtener la representación jurídica de la Catedral de Puebla en esta capital. En septiembre de 1791 se graduó de Doctor en teología. Posteriormente recibió los títulos de licenciado [1795] y de Doctor en cánones [1801].

Por oposición, aunque nada reñida, obtuvo el curato de Acajete, del Obispado de Puebla, a fines de 1791. Desde entonces se mostró activo en el ejercicio de su ministerio, especialmente como predicador: el Dr. José María Aguirre calculaba que de 1791 a 1820 había pronunciado mil seiscientas oraciones, contando las pláticas de los curatos. Su desempeño del de Acajete se señala por la fundación de una *cofradía de piedad* para los indios, institución que tuvo por objeto atender a los menesterosos y prestar dinero en condiciones fáciles a hombres de trabajo. Pero no se circunscribió a las labores de su parroquia, y gestionó por varios modos su ascenso a cargos superiores; entró en oposiciones a canongías, y se ocupó en negocios jurídicos; intervino en el debate sobre la inmunidad de los sacerdotes, el cual fue suscitado por la prisión del P. Arenas, cura de Quimixtlán, ordenada por el intendente Flon, de Puebla, en 1799, y obtuvo, como abogado de la causa, fallo de la Audiencia en favor del fuero eclesiástico.

No logró ascender, a pesar de este triunfo, pues consideró poco premio el puesto de promotor fiscal de la diócesis de Puebla, que le ofrecía el Obispo.

Tres años después hizo oposición a los curatos del arzobispado de México, y obtuvo el de Tacubaya, del cual tomó posesión en mayo de 1802. Allí, como era su norma, se ocupó en cuestiones públicas, y se le atribuye grande ayuda en la empresa de obras para introducir aguas a la villa. En el mismo año en que ocupó este nuevo curato, se le concedió licencia para ejercer de abogado en toda clase de negocios, no solamente eclesiásticos; parece, sin embargo, que rara vez tuvo ocasión de usar de esta facultad.

La provincia de Tlaxcala lo nombró en 1810 diputado a las Cortes de España; estuvo allí dos años en desempeño de su cargo y fue alguna vez presidente de las Cortes. De regreso en México, fue provisor y vicario general de la arquidiócesis (1813), examinador sinodal de la misma, y vocal de la Junta de censura religiosa; vocal de la Junta consultiva del virrey (1813), y cura del Sagrario, adjunto a la Catedral Metropolitana, desde 1814 hasta 1821.

Continuó figurando en política, y salió electo diputado provincial en 1813, por México, y en 1820 por Tlaxcala.

Al triunfar la revolución, Guridi Alcocer perteneció a la Junta Suprema Provisional Gubernativa, y firmó el Acta de Independencia el 28 de septiembre de 1821. Representó a Tlaxcala en el Congreso Constituyente de 1822, y en el segundo Congreso, reunido en noviembre de 1823, del cual fue primer presidente. Firmó el *Acta Constitutiva de la*

Federación, el 31 de enero de 1824, y la primera Constitución mexicana el 4 de octubre del mismo año.

En el orden eclesiástico, después de la independencia, obtuvo por oposición la canongía magistral de la Metropolitana, en noviembre de 1821.

Murió en México, el 4 de octubre de 1828.

BIBLIOGRAFIA

Beristáin cita las siguientes producciones inéditas de Guridi Alcocer: *Curso de filosofía moderna;* tres tomos de *Sermones morales y panegíricos; Discursos; Informes sobre la inmunidad eclesiástica; Poesías líricas y dramáticas* [se conocen pocas: en los *Cantos de las musas mexicanas,* sobre la estatua de Carlos IV, figuran una oda y un soneto suyos, firmados *J.M.G.A.*]. El mismo Guridi cita otro trabajo suyo que quedó en manuscrito: *Lista de los Colegiales que hasta su tiempo había tenido el Colegio de Santos* [Santa María]. Sirvió, esta *Lista,* empero, al Dr. Juan Bautista Arechederreta para su *Catálogo de los Colegiales* de dicho instituto, publicado en 1799.

Sermón que en las honras del señor Don Baltasar Ladrón de Guevara, del Consejo de S. M., Regente que fue de esta Real Audiencia y honorario en el Supremo de Indias, predicó el Doctor D. José Miguel Guridi y Alcocer, Colegial Mayor del insigne y viejo de Santa María de Todos Santos, cura de la villa de Tacubaya, el día 13 de julio de 1804. En la Iglesia del Convento del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, presentes la Real Audiencia, el Excmo. Ayuntamiento y otros Cuerpos políticos. México, imprenta Jáuregui, 1804 [Descrito por D. Luis González Obregón].

Arte de la Lengua latina. México, imprenta Ontiveros, 1805 [Descrito por D. Luis González Obregón].

Sermón de gracias por la jura de Fernando VII. México, imprenta de Arizpe, 1808 [según Beristáin].

Sermón de Nuestra Señora de Guadalupe predicado en la función del Ilustre y Real Colegio de Abogados en San Francisco de México, a 21 de diciembre de 1804. México, imprenta de Arizpe, 1810 [Descrito por D. Luis González Obregón].

Censor extraordinario. Contestación de D. José Miguel Guridi Alcocer, a lo que contra él y los decretos de las Cortes se ha vertido en los núms. 13 y 14 del "Telégrafo Americano". Cádiz, imprenta de D. Agapito Fernández, 1812 [Existe en la Biblioteca Nacional, p. 318, catálogo de la Novena división].

Representación de la Diputación Americana a las Cortes de España. En 1º de agosto de 1811. Londres, en la imprenta de Schulze y Dean, 13 Poland Street, Oxford Street, 1812. — Reimpresa en México, im-

prenta de Alejandro Valdés, 1820 [Biblioteca Nacional, p. 318, Novena división]. Reimpresa también por Alamán, *Historia de México,* tomo III, documento Nº 2 del Apéndice.

Exhortación que para el juramento de la Constitución en la parroquia del Sagrario el día 11 de junio de 1820 hizo su cura más antiguo... México, imprenta de Alejandro Valdés, 1820 [Descrita por D. Luis González Obregón].

Apología de la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de México, en respuesta a la disertación que la impugna. México, imprenta de Alejandro Valdés, 1820 [Biblioteca Nacional, p. 295, Novena división].

Discurso sobre los daños del juego. Impreso en el suplemento II del periódico *La Marimba,* de Bustamante, imprenta de Valdés, 1832. Segunda edición: México, imprenta de J. R. Barbedillo y Cía, 1877. Tercera edición: México, tip. y lit. "La Europea", de J. Aguilar Vera y Comp., S. en C., 1901 [D. Luis González Obregón posee una copia manuscrita de principios del siglo XIX].

Apuntes de la vida de D. José Miguel Guridi y Alcocer formados por él mismo en fines de 1801 y principios del siguiente de 1802. Manuscrito inédito de la colección de D. Joaquín García Icazbalceta, que publica por vez primera su hijo D. Luis García Pimentel, Individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia, de Madrid, Miembro de las Sociedades de Geografía y de Americanistas, de París. Con noticias biobibliográficas, por D. Luis González Obregón. Colección de *Documentos Históricos de México,* tomo IV. México, Moderna librería religiosa de José L. Vallejo, S. en C.; París, en casa de A. Donnamette, y Madrid, librería de Gabriel Sánchez, 1906.

Consultar: Beristáin, *Biblioteca hispano-americana septentrional,* artículo *Alcocer;* Alamán, *Historia de México,* tomo I, apéndice, doc. 15; tomo III, pp. 15, 49, 50, 68; Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos,* artículo *Guridi Alcocer;* Emilio del Castillo Negrete, *Galería de oradores de México en el Siglo XIX,* cap. V; Luis González Obregón, *Noticias biobibliográficas,* en la edición de los *Apuntes* [el Sr. González Obregón incluyó una relación de los *Méritos y ejercicios literarios* de Guridi escrita por el Dr. José María Aguirre en 1820].

ICONOGRAFIA

El retrato de Guridi Alcocer existe, en cuadro al óleo, en la Legislatura del Estado de Tlaxcala.

FRANCISCO MANUEL SANCHEZ DE TAGLE

Francisco Manuel Sánchez de Tagle nació el 11 de enero de 1782 en Valladolid de Michoacán [hoy Morelia]. Sus padres fueron Don Francisco Manuel Sánchez de Tagle y Doña María Gertrudis Varela: el primero pertenecía a la familia de los Marqueses de Altamira.

Se educó en México, a donde se trasladaron sus padres desde 1787. En 1794 entró al Colegio de San Juan de Letrán, dirigido por el Dr. Marrugat, y estudió teología, filosofía y jurisprudencia. Dícese que fue alumno distinguidísimo; dominó el latín, el francés y el italiano (más tarde aprendió también el inglés), estudió matemáticas y física y se aventuró en la filosofía moderna (Descartes y Leibniz). A los diecinueve años de edad fue nombrado por el Virrey Iturrigaray catedrático de filosofía en el mismo colegio donde había estudiado. En 1799 se graduó, en la Universidad de México, de bachiller en filosofía, y en 1802 de bachiller en teología.

Hombre de aspiraciones enciclopédicas, se hizo notar por su afición a las artes plásticas, y hacia 1805 se le nombró socio de la Academia de San Carlos (plantel oficial de la enseñanza de bellas artes): más tarde fue allí consiliario.

Comenzó su carrera política como regidor del Ayuntamiento de México. En julio de 1813 fue elector de partido para la designación de diputados a Cortes. En 1814 fue electo diputado a las Cortes de España (a donde no llegó a ir); en 1815, vocal de la Junta de Arbitrios; en 1820, por las Cortes, miembro de la Junta de Censura.

A pesar de que su prudencia le mantuvo siempre en buenas relaciones con el gobierno colonial, simpatizó con la guerra de separación, y, al entrar el Ejército trigarante, fue miembro de la Junta Suprema Provisional Gubernativa, y redactó el Acta de Independencia, firmada el 28 de septiembre de 1821. Estuvo en el primer Congreso Nacional, donde tomó parte en diversos debates. De 1824 a 1846 fue electo cinco veces diputado y una vez senador por el Estado de Michoacán. En 1824 y 1825, como vicegobernador del Estado de México, sustituyó interinamente al gobernador electo; en el Estado de Michoacán se le eligió gobernador, pero no aceptó el puesto. En 1830 fue nombrado Contador de la Renta del Tabaco: y más tarde fue individuo y secretario del Supremo Poder Conservador. En 1836 entró al Monte de Piedad como director: en el desempeño de este cargo estuvo hasta su muerte.

En la época colonial había sido miembro de la Junta de Caridad del Hospicio de Pobres [desde 1810]. Ya establecida la República, perteneció a la Compañía Lancasteriana de Educación; presidió la Escuela Patriótica y la Junta de Beneficencia; formó parte de la Sociedad Económica de "Amigos del País", de la Academia de Legislación y Economía Política

[donde se le eligió presidente] y perteneció también a la Comisión legislativa que redactó el plan de estudios de 1834.

El Papa [¿Pío VIII?] le confió en 1831 una misión secreta y le concedió licencia para toda clase de lecturas.

Fue *Mayoral* de la *Arcadia* de México, como sucesor de Navarrete, desde 1809; escribió desde 1805 en el *Diario de México* con los seudónimos de *Nicolás Fragcet* y *Flagrasto Cicné* y a veces sin firma; más tarde colaboró en *El Observador de la República Mexicana*. Dícese que en 1833 destruyó muchas de sus poesías: la edición de sus *Obras poéticas* fue póstuma.

La invasión norteamericana, en 1847, le abatió profundamente; durante ella fue asaltado y herido por dos malhechores. Murió en México, el 7 de diciembre de 1847.

BIBLIOGRAFIA

Oda a Humboldt, en su partida de la Nueva España [Beristáin la menciona como obra aparte: no sabemos si fue impresa en folleto. En la colección póstuma de *Obras poéticas* figura entre las *Odas pindáricas*].

A la gloria inmortal de los valientes españoles. Oda. Sin pie de imprenta (Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional, p. 259, catálogo de la Octava división. En las *Obras poéticas* del autor figura con el título de *Al levantamiento de la España en la invasión de los franceses,* entre las *Odas pindáricas*).

Oda en la coronación de Fernando VII, premiada por la Universidad, 1809 [La indica Beristáin: no sabemos si fue impresa aisladamente. No se reprodujo en las *Obras poéticas*].

Oda sobre lo que exige de nosotros la religión en las críticas circunstancias del tiempo. México, imprenta de Arizpe, 1809 [Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional, p. 410, Novena división. Se reprodujo en las *Obras,* entre las *Odas pindáricas*].

Odas a la Inmaculada Concepción de María. México, 1811 [Según Beristáin. En las *Obras poéticas,* entre las *Odas religiosas,* sólo aparece una a este asunto].

La infelicidad humana. Oda [La indica Beristáin, sin expresar si fue impresa aisladamente. Figura en las *Obras* entre las *Odas pindáricas*].

El rompimiento, El estío y *La palinodia,* traducidas de Metastasio. México, 1811 [Según Beristáin. Las tres aparecen en las *Obras* entre las *Piezas diversas*].

Arenga cívica pronunciada en la Plaza Mayor de México, el 16 de septiembre de 1830. México, imprenta del Aguila, dirigida por José Ximeno, 1830 [Biblioteca Nacional, p. 227, catálogo de la Octava división].

Discurso sobre la creación de un poder conservador, pronunciado el 15 de diciembre de 1835. México, imprenta de J. M. F. de Lara, 1835 [Biblioteca Nacional, p. 350, Novena división].

Obras poéticas del señor Don Francisco Manuel Sánchez de Tagle, recogidas y ordenadas por su hijo Don Agustín, quien las publica a nombre de todos sus hermanos. México, tipografía de E. Rafael, 1852, 2 vols.

Consultar: Diario de México, 26 de agosto de 1808, 12 y 20 de julio de 1813; 16 de marzo de 1814; *Album Mexicano,* México, 1849, artículo de la redacción, p. 110; Beristáin, *Biblioteca hispano-americana septentrional,* artículo *Tagle;* Bustamante, *Tres siglos de México,* tomo III, pp. 101 y 330, tomo IV, pp. 28 y 258; *Cuadro histórico de la revolución mexicana,* tomo I, p. 272, tomo II, pp. 89 y 254; *Diccionario de historia y geografía,* México, 1853-1859, artículo *Tagle;* Marcos Arróniz, *Manual de biografía mexicana,* artículo *Tagle;* José Joaquín Pesado, *Noticia biográfica,* al frente de las *Obras poéticas;* Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México,* cap. XIII, *Sánchez de Tagle;* Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos,* artículo *Sánchez de Tagle* (reproducido en el libro *Las estatuas de la Reforma* y en el *Diccionario* de García Cubas); J. M. Roa Bárcena, *Acopio de sonetos castellanos.*

ICONOGRAFIA

Un retrato de Sánchez de Tagle, hecho a lápiz por José María Pérez, existe en poder de su nieto D. Benjamín Sánchez de Tagle; fue reproducido al óleo (copia que existe en el Monte de Piedad) y en litografía, en las *Obras poéticas* y en la *Historia de la poesía en México* de Pimentel, edición de 1885.

Hay, además, un retrato al óleo, hecho hacia 1840 por un hijo del poeta, Francisco Manuel: lo posee actualmente su nieto D. Ismael Sánchez de Tagle; dos miniaturas en marfil, al acuarela, y otro óleo, de cuerpo entero, en poder de D. Joaquín Adalid: del último se hizo una litografía que apareció en el *Album Mexicano,* 1849, con biografía, y otra para la obra *Los gobernantes de México,* de Manuel Ribera Cambas, tomo II, apéndice.

Un busto suyo se conserva en la Academia de Bellas Artes; otro se halla en la verja de la Biblioteca Nacional. El Estado de Michoacán le hizo erigir una estatua en bronce, obra del escultor Jesús Contreras, en el Paseo de la Reforma de esta capital.

FRANCISCO ORTEGA

HIJO DE DON JOSÉ ORTEGA y de Doña Gertrudis Martínez Navarro, y descendiente de la familia de los condes del Valle de Oploca, nació Francisco Luis Ortega en México el 13 de abril de 1793. Huérfano de padres desde la infancia, le recogió su padrino el Canónigo Dr. D. José Nicolás Maniau, poniéndole al cuidado de una dama culta y aficionada a las letras, Doña Manuela Arindero.

En el Seminario Palafoxiano de Puebla cursó latín y filosofía, y comenzó a estudiar ambos Derechos. Mientras tanto, trabajaba para contribuir a su subsistencia; comenzaba a ocuparse en labores de literatura, y hasta fundó una asociación literaria de jóvenes.

Pasó a México en 1814, concluyó el estudio del derecho canónico, e hizo práctica de abogado en el Despacho del Lic. Don Manuel de la Peña y Peña: no llegó, sin embargo, a completar la carrera. Pronto se dio a conocer literariamente en México: obtuvo premio en el certamen celebrado en 1816 en honor de los Jesuitas; además, tomó parte en las tertulias del Dr. D. Luis Montaña, donde fue premiado en concurso su poema sobre *La Venida del Espíritu Santo* (el cual se publicó en *El Noticioso General*, el 26 de mayo de 1817, con la firma *F. Argote:* es distinto del que con el mismo título incluyó entre sus *Poesías,* publicado en el mismo *Noticioso* el 31 de mayo de 1819).

En 1816 entró como meritorio en la Casa de Moneda; al año siguiente fue va amanuense de la escribanía; en 1819, empleado de la fundición de la misma Casa, y por último guardavista. Abandonó este empleo cuando fue electo diputado al primer Congreso Nacional, en 1822: en esta Asamblea se opuso al proyecto de imperio de Iturbide. Desde octubre de 1824 hasta 1833 desempeñó la prefectura de Tulancingo, donde estableció la estadística del distrito. En 1830, 31 y 32 fue electo diputado, suplente primero y después propietario, a la Legislatura del Estado de México. En 1833 fue nombrado subdirector del Instituto de Ciencias Ideológicas y Humanidades, establecido en México según el plan de estudios de aquel año, y tuvo a su cargo la cátedra de Ideología. Suprimido en 1835 el establecimiento, Ortega fue nombrado teniente de fiel en la Casa de Moneda; en 1836 pasó como oficial de correspondencia a la Administración general de Contribuciones directas, donde ascendió bien pronto a Contador. En 1837 y 1838 abandonó el empleo para ocupar el puesto de Senador. En 1840 pasó como jefe de la Sección de Contribuciones directas a la Aduana, a la cual se había agregado la Administración antes mencionada. Cuando el gobierno tomó a su cargo la Renta del Tabaco, se nombró a Ortega presidente de la Comisión encargada de recibir las existencias, y en 1842 se le designó como contador de la Administración principal del ramo. Desempeñó este cargo

hasta 1848, año en que la Renta del Tabaco volvió a pasar de manos del gobierno a particulares.

Formó parte de la Junta legisladora que redactó la Constitución de 1843, y se le eligió diputado al Congreso Nacional para el período inmediato.

En 1848 fue miembro de la Comisión de estadística militar encargada de la formación del Diccionario geográfico de la República mexicana, pero su estado de salud le impidió trabajar gran cosa en el proyecto. Murió poco después, el 11 de marzo de 1849, en México.

Ortega colaboró en *El Federalista, El Reformador* y *La Oposición;* escribió diversos trabajos sobre asuntos de actualidad, tales como una *Disertación sobre los bienes eclesiásticos,* para un concurso abierto por las autoridades de Zacatecas, y la disertación sobre la embriaguez, premiada en 1845 en el concurso abierto por D. Francisco Fagoaga con ayuda del Ateneo Mexicano. Escribió además un apéndice a la *Historia de México* del P. Veytia; un drama patriótico con pasajes para música, *México libre,* estrenado en 1821 e impreso entre sus *Poesías;* el drama de asunto indígena *Cacamatzin* y la comedia *Los misterios de la imprenta,* inconclusa: ambas obras quedaron inéditas, lo mismo que la versión de la *Rosmunda* de Alfieri. Su casa, durante los últimos años de su vida, fue centro de tertulias literarias. Además, instaló en ella (Nº 2 de la calle de las Escalerillas) una imprenta cuya dirección puso a cargo de Juan Ojeda.

Contrajo matrimonio con Doña María Josefa del Villar. De sus hijos, uno, Eulalio, fue abogado de fama; otros dos, Aniceto y Francisco, médicos distinguidos.

BIBLIOGRAFIA

Historia antigua de México. Escrita por el Lic. Don Mariano Veytia. La publica con varias notas el C. F. *Ortega.* México, imprenta a cargo de Juan Ojeda, 1836, 3 vols. [El apéndice de Ortega ocupa las pp. 223 a 427 del tercer volumen].

Poesías. México, imp. por Ojeda, 1839.

Prosodia española extractada de las lecciones de Don Mariano José Sicilia, con varias modificaciones y adiciones, y puesta en verso para la Escuela Pública de Tulancingo, México, librería del Portal de Mercaderes, Nº 7, 1843.

Memoria sobre los medios de desterrar la embriaguez, presentada en 30 de abril de 1846, y premiada en el concurso abierto por convocatoria del Ateneo Mexicano de 16 de noviembre de 1845 y promovido por el señor Don Francisco Fagoaga. México, imprenta de I. Cumplido, 1847.

Consultar: Marcos Arróniz, *Manuel de biografía Mexicana,* artículo *Ortega; Diccionario de historia y geografía,* México, 1853-1856, ar-

tículo *Ortega* (excelente biografía por *E.M.O.* —Eulalio M. Ortega—); Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos,* artículos *Francisco Ortega* y *Aniceto Ortega;* Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México,* cap. XII, *Ortega;* Ricardo Ortega y Pérez Gallardo, *Historia genealógica de las familias más antiguas de México,* México, 1908-10, tomo II, *Condado del Valle de Oploca;* M. Menéndez y Pelayo, prólogo a la *Antología de poetas hispanoamericanos,* tomo I, pp. XCVI a XCVIII; Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos,* pp. 125 y 126.

ICONOGRAFIA

En vida de Don Francisco Ortega, hacia 1830, se hizo un retrato suyo, relieve en cera, que posee actualmente su nieto el Lic. D. José Ortega y Fonseca.

Al morir el poeta, se tomó su mascarilla, y sirviéndose de ella se hicieron dos bustos conservados hoy por sus nietos Don José y Don Francisco Ortega y Fonseca, y un óleo, pintado por Inchaurri; este óleo, que existe en poder de D. Ricardo Ortega y Pérez Gallardo, nieto también del poeta, fue reproducido, en litografía, en la *Historia de la poesía en México* de Pimentel, edición de 1885.

INDICE BIOGRAFICO DE LA EPOCA

El siglo xviii fue, dentro de los límites impuestos por el régimen político de la colonia, acaso el siglo de mayor esplendor intelectual autóctono que ha tenido México. En los siglos xvi y xvii, si bien el país produjo un grupo de grandes o interesantes figuras (Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, Chimalpaín, Ixtlilxóchitl, Tezozomoc), la vida intelectual era dirigida por europeos. México, lo mismo que el Perú, fue civilizado, gobernado y visitado por personajes insignes, memorables algunos en la historia intelectual de España: Fray Bartolomé de las Casas, Vasco de Quiroga, el Arzobispo Zumárraga, Francisco Cervantes de Salazar, Fray Alonso de la Veracruz, el Dr. Bartolomé Frías de Albornoz, Fray Bernardino de Sahagún, Fray Juan de Torquemada, Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Eugenio de Salazar, Mateo Alemán, Bernardo de Valbuena, el Obispo Palafox...

El siglo xix, en México, no ha sido inferior en talento puro al xviii; pero tal vez lo ha sido en el saber, en el trabajo intelectual acrisolado. La vida pública —carrera de pocos bajo los virreyes— ha absorbido las mejores energías de México en el siglo de independencia, y la labor intelectual no ha sido, para los más, sino tregua momentánea en medio a la acción política y social. Hombres como García Icazbalceta o el Dr.

Barreda, *intelectuales* puros, ajenos casi a las contiendas del poder [aunque a la postre hayan podido ejercer influencia, como la de Barreda, en la misma vida política], han sido casos de excepción. Sólo a fines del siglo XIX, encerrada en cauce normal la acción política, iniciada la división de labores sociales, han vuelto los hombres de letras a trabajar con relativa independencia.

Los últimos años del siglo XVII —años en que brillan Sor Juana y Sigüenza— abren la época de esplendor intelectual autóctono que se extiende a todo el siglo XVIII. No fue éste, aquí, siglo de gran literatura castellana (tampoco lo fue, hablando en todo rigor, en España): los mejores poetas, como Francisco Ruiz de León, eran gongorinos retrasados. El *culteranismo* producía una que otra flor fugaz y delicada. La poesía latina, en cambio, tuvo cultivadores famosos, de los más ilustres entre cuantos en los tiempos modernos han pulsado la lira clásica: Diego José Abad (1727-1779); Francisco Javier Alegre (1729-1788); Rafael Landívar (1731-1793), guatemalteco educado en México, cuya vida rústica describió magníficamente: todos ellos hijos de la Compañía de Jesús. Esta formó aquí y se llevó a Italia en su destierro, en 1767, a otros muchos hombres doctos, entre quienes sobresale, por su estatura de sabio, Francisco Javier Clavijero (1731-1787); tras él debe mencionarse todavía al historiador Andrés Cavo (1739-¿1795?), al teólogo Miguel Mariano Iturriaga (1728-1814), y al poeta Agustín Castro (1728-1790).

Aunque la expulsión de los Jesuitas restó a México un poderoso elemento de cultura, no se estancó el movimiento científico y literario. El estudio de las lenguas indígenas continuó como siempre (a esta época pertenece José Agustín Aldama, autor del mejor tratado de lengua azteca escrito hasta entonces); la historia encontraba cultivadores, no sólo en los Jesuitas, sino además en escritores independientes, como el abogado Mariano Veytia (1718-¿1779?); ponía principio a la tarea de formar la bibliografía de México, continuada con mejor éxito por Beristáin (1756-1817), el Dr. Juan José de Eguiara y Eguren (1706-1763); abría las puertas a la filosofía moderna el felipense Benito Díaz de Gamarra (1745-1783); y las ciencias matemáticas y físicas, la jurisprudencia y la medicina, daban ocupación a hombres de singular actividad y extensa doctrina, universales y fecundos, para quienes la carrera jurídica no estorbaba el culto de la astronomía ni las matemáticas eran óbice al solaz de las letras clásicas. Observaciones astronómicas (especialmente de eclipses y de pasos de planetas por o cerca del disco solar), determinación de situaciones geográficas, trazo de mapas, proyectos de desagües y carreteras, examen de los terrenos y las minas del país, clasificación de la flora, análisis de las propiedades curativas de plantas y animales, reglas para industrias, redacción de leyes, descripciones de monumentos de la civilización indígena —todo lo abarcaron el esfuerzo y la curiosidad científica de estos infatigables experimentadores, que

agregaban a su trabajo de gabinete la publicación constante de libros, propios o traducidos por ellos, de folletos y de periódicos (el *Mercurio* de Bartolache, las cuatro publicaciones sucesivas de Alzate). Todos eran también, cual más, cual menos, literatos, y Alzate y Mociño sostuvieron brillantes polémicas con Rafael y Bruno Larrañaga, que osaron poner sus rudas manos en la poesía de Virgilio. La escasez de medios para el cultivo de las ciencias en México obligó muchas veces a estos trabajadores ejemplares a fabricarse aparatos para sus experiencias; pero a menudo veían recompensados sus empeños con el aplauso de corporaciones y sabios europeos. Ellos dieron comienzo a la empresa de estudiar científicamente, en conjunto, el país; de lo que hicieron dan testimonio todavía sus obras y la opinión de Alexander von Humboldt y de otros menores hombres de ciencia. Si esta labor científica del siglo XVIII ha sido igualada en México durante el XIX, ciertamente no ha sido superada.

Los hombres que sintetizan ese movimiento son: el presbítero José Antonio Alzate (1737-1799), el más universal y activo, pero también el más desordenado de todos, astrónomo y geógrafo, físico y naturalista, periodista y anticuario; Francisco Javier Gamboa (1717-1794), jurisconsulto insigne y estimado geólogo; Joaquín Velásquez de León o Velásquez de Cárdenas y León (1732-1786), de profesión abogado, pero de preferencia personal geodesta y astrónomo, y a veces arquitecto y poeta; Antonio León Gama (1735-1802), astrónomo, geógrafo y arqueólogo; José Ignacio Bartolache (1739-1790), matemático y médico; José Mariano Mociño (¿1750?-1821), botánico y médico. Como Mociño, vivieron hasta ya entrado el siglo XIX otros tres hombres de ciencia que se enlazan con la tradición de la centuria anterior: el Dr. Pablo de la Llave (1773-1833), Juan José Lejarza (1785-1824) y Juan José de Oteiza (1777-1810).

La Iglesia contó, durante el siglo XVIII, con buen número de mexicanos estimados en la teología y la oratoria, además de los jesuitas antes dichos (López Portillo y Galindo, Vélez Ulíbarri, Rivera Guzmán y tantos más).

Por último, hubo grande actividad en las artes plásticas, pues la época era de grandes construcciones, dirigidas generalmente por europeos (como Tolsa) pero también a veces por mexicanos como Tresguerras. Continuó floreciendo, aunque más modestamente que en el siglo XVII, la escuela mexicana de pintura, con Cabrera, Alcíbar, Ibarra, Zendejas. Como observa José Bernardo Couto, la decadencia de la pintura en México coincide con la fundación de la Academia de San Carlos (1783).

Pero bien puede decirse que en todos los órdenes se inicia una decadencia a fines del siglo XVIII. La ascensión de Carlos IV al trono se señala por su influencia desorganizadora en el virreinato de Nueva España. En la primera década del siglo XIX, a pesar de la Universidad, de los grandes colegios antiguos, de las recién creadas Escuela de Minería

y Academia de San Carlos, la cultura mexicana se muestra notoriamente inferior a lo que había sido treinta años antes. El desorden político, llevado al punto del desconcierto en 1808, había de traer la revolución; y México, como todos los países hispanoamericanos, hubo de surgir a la vida independiente cuando la decadencia de la cultura le había restado fuerzas intelectuales de organización.

Literariamente, los primeros veinte años del siglo XIX en México son pobres, pero de grande interés por su significación social, y sobradamente justifican cuanta atención se conceda a sus producciones. Estas, por lo demás, eran abundantísimas en cantidad; y si bien para el propósito de dar idea de lo más característico de ellas bastan los pocos autores de quienes hemos escogido textos para esta primera parte de la *Antología*, el carácter histórico de la obra exige que se dé noticia de otros muchos escritores de la época que estudiamos, tanto mexicanos como extranjeros. A ese fin responde el presente índice biográfico [1].

LITERATURAS DE SANTO DOMINGO Y PUERTO RICO *

SANTO DOMINGO

LA ISLA DE Santo Domingo —territorio dividido ahora entre dos naciones pequeñas, la República Dominicana, de idioma español, y la República de Haití, de idioma francés— antes del Descubrimiento estuvo poblada en su mayor parte por indios pacíficos que hablaban una de las muchas lenguas de la familia arahuaca, el taíno: sólo habían alcanzado cultura rudimentaria; su lengua desapareció, legando unos centenares de palabras al castellano de las Antillas, y de su poesía sólo quedan noticias. El *areíto* —palabra que los españoles pronunciaron después *areito*— era su danza cantada; a juzgar por las descripciones del P. Las Casas y de Oviedo, los había rituales, históricos, festivos [2].

En países como México, Guatemala, el Perú, la poesía, la música, la danza, las representaciones dramáticas de los indios sobrevivieron y a veces se mezclaron con las que trajo el español. Nada de eso sucedió —que sepamos— en Santo Domingo. Los comienzos de literatura de que puede ocuparse la historia hay que buscarlos en los escritos de descu-

[1] Las fuentes consultadas especialmente para este índice son la *Biblioteca* de Beristáin, las *Noticias bio-bibliográficas de alumnos del Colegio de San Ildefenso*, del Dr. Osores, el *Diccionario de historia y geografía*, México, 1853-1856, el *Manual de biografía mexicana* de Arróniz, la *Historia de la Poesía en México*, de Pimentel, y *Mexicanos distinguidos*, de D. Francisco Sosa.

* En Santiago Prampolini: *Historia universal de la literatura*. Buenos Aires, UTEHA Argentina, 1941, vol. 12, pp. 77-95.

[2] Es invención tardía, probablemente, el *areito de Anacaona*, con música de corte europeo y palabras ininteligibles, que no tienen aire taíno. De Anacaona, esposa del cacique de Maguana, sí sabemos que componía y dirigía areitos.

bridores y conquistadores. La literatura de idioma castellano comienza para Santo Domingo con el Diario del viaje de Colón, en el extracto del P. Las Casas, y con las cartas —a los Reyes Católicos y a Sánchez y Santángel— en que narra el Descubrimiento. Contienen descripciones vivaces. Entre 1493 y 1494, el médico andaluz Diego Alvarez Chanca, en carta al Cabildo de Sevilla, da las primeras descripciones de fauna y flora de América, con intento de precisión científica; poco después el jerónimo catalán Fray Román Pane recoge observaciones sobre creencias religiosas de los indios.

En diez años, los españoles sojuzgan con poco esfuerzo a los indios, y para 1505 tienen fundadas diecisiete poblaciones de tipo europeo, sin contar las fortalezas: la Isla Española vino a ser el centro de la transplantada cultura occidental durante treinta años, y su principal ciudad, Santo Domingo, fundada en 1496, será la capital del Mar Caribe hasta mediados del siglo XVIII. Pronto se establece allí el gobierno general de América: de 1509 a 1526, Diego Colón, el hijo del Descubridor, es virrey de las Indias con asiento en Santo Domingo; después de su muerte, la corona de España suprime el virreinato y divide la administración de las nuevas tierras. Santo Domingo, con su Real Audiencia, ejercía jurisdicción sobre las islas del Mar Caribe y parte de la costa septentrional de la América del Sur. Jurisdicción semejante ejerce, en el orden eclesiástico, su arquidiócesis (obispado en 1503; arzobispado en 1545), primada de las Indias, y, en la cultura intelectual, su Universidad de Santo Tomás de Aquino, el antiguo colegio de los frailes dominicos, que desde 1538 adquiere categoría universitaria: junto a ella existió, con menor brillo, la de Santiago de la Paz, fundada en 1540. La ciudad se llamó "Atenas del Nuevo Mundo". Albergó, a veces largo tiempo, a los grandes exploradores y conquistadores: Hernán Cortés —que fue escribano en la Villa de Azua—, Diego Velázquez de Cuéllar, Juan Ponce de León, Rodrigo de Bastidas, Alonso de Hojeda, Vasco Núñez de Balboa, Pedro de Alvarado, Francisco Pizarro, Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Hubo allí eminentes obispos y arzobispos, desde el humanista italiano Alessandro Geraldini (1455-1524), a quien debemos los primeros versos en latín escritos en el Nuevo Mundo, hasta Fray Fernando de Carvajal y Rivera (1633-1701), buen prosador conceptista. El Convento de Predicadores tuvo vida gloriosa: dos de sus fundadores, Fray Pedro de Córdoba y Fray Antón de Montesinos, abrieron la campaña en favor de los indios; el episodio de los dos memorables sermones iniciales del P. Montesinos está contado en la *Historia de las Indias,* del P. Las Casas. De allí salieron los fundadores de multitud de conventos en América: entre ellos, Fray Domingo de Betanzos, Fray Tomás Ortiz, Fray Tomás de Torre, Fray Tomás de San Martín, Fray Tomás de Berlanga, Fray Pedro de Angulo. Allí se inicia en la predicación Fray Alonso de Cabrera, uno de los grandes oradores del siglo XVI. Allí profesó Fray

Bartolomé de las Casas, que recogió como herencia la campaña de los fundadores. El Convento de la Merced dio albergue al creador de Don Juan, Tirso de Molina, que allí ejerció de maestro cerca de tres años (1616-1618). Hubo también erasmistas, como Lázaro Bejarano, y hasta protestantes.

De los muchos escritores europeos que allí vivieron, los más unidos a la isla, los que más largamente escribieron sobre ella, fueron Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), con su *Historia de las Indias* y su *Apologética historia* y Gonzalo Fernández de Oviedo (1479-1557), con su *Historia general y natural de las Indias* y el *Sumario* que la precedió (1526).

Desde el siglo XVI la isla produce escritores: los principales, Fray Alonso de Espinosa, de quien sólo sabemos que comentó el salmo *Eructauit cor meum*...[1]; el canónigo Cristóbal de Liendo (1527-1584), hijo del arquitecto montañés Rodrigo Gil de Liendo; el predicador Fray Alonso Pacheco, provincial de los agustinos en el Perú; el mercedario erasmista Fray Diego Ramírez; el P. Cristóbal de Llerena, de quien nos queda un agudo entremés, que fue representado en la Catedral (1588) y contiene acerbas críticas de la vida pública de la colonia; las más antiguas poetisas de América, doña Elvira de Mendoza y Sor Leonor de Ovando (escribía desde antes de 1580; vivía aún en 1609), que sabía ascender hasta el más afinado conceptismo devoto:

"Y sé que por mi sola padeciera
y a mí sola me hubiera redimido
si sola en este mundo me criara".

Del siglo XVII conservamos pocos escritos, pero muchos nombres de escritores: entre ellos, Tomás Rodríguez de Sosa, Luis Jerónimo de Alcocer, Fray Diego Martínez, Baltasar Fernández de Castro, Tomasina de Leiva y Mosquera. Según Isaiah Thomas, el bibliógrafo norteamericano, entonces se introdujo allí la imprenta; pero sólo se conocen impresos dominicanos muy posteriores.

En el siglo XVIII se distinguen Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), autor del primer bosquejo, escrito en rica prosa, de *Historia de la isla y Catedral de Cuba,* donde fue obispo y tuvo valerosa actitud, bien recordada ante los ingleses que invadieron La Habana en 1762; el P. Antonio Sánchez Valverde (1729-1790) que, en su tratado *El Predicador* (Madrid, 1782) intenta corregir los entonces fre-

[1] Largo tiempo se le ha confundido con su homónimo complutense, que recibió el hábito dominico en Guatemala y escribió en las Canarias el libro *Del origen y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria que apareció en la isla de Tenerife, con la descripción de esta isla,* publicado en Sevilla, 1594. D. Agustín Millares dice haber comprobado que nació en Alcalá de Henares, según afirmaba fray Juan de Marietta. No puede identificársele, como lo hacía Nicolás Antonio, con el nativo de Santo Domingo. Y ninguno de los dos es, como se creía, "el primer americano que publicó libro".

cuentes abusos de la oratoria sagrada (eran los tiempos de *Fray Gerundio*), y que en su *Idea del valor de la Isla Española* (Madrid, 1785) aboga en favor de su tierra, descuidada por la metrópoli; Jacobo de Villaurrutia (1757-1833), polígrafo a quien interesaron muchas de las grandes y de las pequeñas cuestiones típicas del siglo XVIII, desde el problema de la felicidad humana y la situación de los obreros hasta el progreso del teatro y de la prensa: sus variadas publicaciones abarcan desde una selección de pensamientos de Marco Aurelio (Madrid, 1786), hasta la traducción de una novela inglesa de Frances Sheridan (Alcalá de Henares, 1792); con Carlos María de Bustamante fundó el primer *Diario de México* (1805).

De 1795 a 1844 la isla sufre graves trastornos. Consecuencias: la porción francesa, Saint-Domingue, se hace independiente bajo el nombre de Haití (1804); la porción española, Santo Domingo, se hace independiente en 1821, la invaden los haitianos, recobra la independencia en 1844, y toma el nombre de República Dominicana. Durante esos cincuenta años de convulsión hubo emigraciones numerosas, principalmente a Cuba, adonde los dominicanos llevaron la cultura entonces superior de Santo Domingo: "para el Camagüey y Oriente —dice el escritor cubano Manuel de la Cruz— fueron verdaderos civilizadores". De las familias emigrantes proceden José María Heredia, el gran poeta de Cuba (y después su primo y homónimo el poeta cubano-francés), y Domingo Del Monte, que presidió durante años, con su cultura amplísima, la vida literaria de Cuba. Nativos de Santo Domingo eran, entre los muchos hombres de letras que pasaron la mayor parte de su vida fuera de su patria, José Francisco Heredia (1776-1820), cuyas *Memorias sobre las revoluciones de Venezuela* (1810-1815) cuentan entre los mejores libros históricos del período de luchas en favor de la independencia de América (era el padre del "Cantor del Niágara"); Antonio Del Monte y Tejada (1783-1861), que escribió con elegante estilo una *Historia de Santo Domingo* (I, La Habana, 1853; completa, Santo Domingo, 1890-1892); Esteban Pichardo (1799-*c.* 1880), geógrafo y lexicógrafo, autor del primero —y uno de los mejores— entre los diccionarios de regionalismos de América; Francisco Muñoz Del Monte (1800-*c.* 1865), poeta y ensayista de buena cultura filosófica; el naturalista Manuel de Monteverde (1795-1871), según el ilustre cubano Varona "hombre de estupendo talento y saber enciclopédico", que entre otras cosas escribió unas deliciosas cartas sobre el cultivo de las flores; Francisco Javier Foxá (1816-*c.* 1865), el primero en fecha entre los dramaturgos románticos de América, con *Don Pedro de Castilla* (1836) y *El templario* (1838): la noche del estreno del primer drama fue "célebre en Cuba como la del estreno del 'Trovador' en Madrid"; José María Rojas (1793-1855), periodista y economista, fundador de una casa editorial en Caracas; José Núñez de Cáceres (1772-1846), jurista, periodista y

poeta, que proclamó la independencia y presidió el Estado en 1821: había sido antes rector de la Universidad de Santo Tomás de Aquino. Contemporáneo de ellos es el egregio pintor Théodore Chassériau (1819-1856), nacido en Santo Domingo bajo la dominación española.

Cuando, después de 1844, la República Dominicana trata de organizarse y asentarse, la obra es lenta y sólo empezará a dar frutos visibles treinta años después. La cultura se reconstruye poco a poco; le da grande impulso, desde 1880, con nuevas orientaciones, el eminente pensador puertorriqueño Eugenio María Hostos (1839-1903). La literatura había empezado a levantarse con Félix María Del Monte (1819-1899), autor precisamente del Himno de guerra contra los haitianos (1844), poeta y orador. Tanto él como Nicolás Ureña de Mendoza (1822-1875) y José María González Santín (1830-1863) escriben con sabor y delicadeza sobre temas criollos, campesinos o urbanos (desde 1855). Javier Angulo Guridi (1816-1884) introduce los temas indios con su drama *Iguaniona* (escrito en 1867) y su romance *Escenas aborígenes*, y los temas de la leyenda local con novelas como *La ciguapa* y *El fantasma de Higüey*. Su hermano Alejandro (1818-1906) escribió principalmente sobre temas filosóficos y políticos. Sobre todos ellos se destaca Del Monte, con el extraño acento de sus versos de amor: la "Dolora", "Yo vi una flor en el vergel risueño"...; los sonetos que comienzan:

"¿No hay en tu fosa suficiente hielo?
¿No hay en la eternidad bastante olvido?";

las octavas "Tú que en los sueños de mi edad primera"...:

"Escucha, aquellos lazos que en la vida
ligaron, a la tuya, extraña suerte,
ya en su piedad los desató la muerte,
purificando tu abatido sér.
Retornas a mí: que en el espacio
do flotan, sin chocarse, tantos mundos,
sobreviven intensos y profundos
los sentimientos del amor doquier.

"Sí, sobrenadan en la esencia pura
que a modo de torrentes de armonía
en piélagos de ardiente simpatía
la atmósfera circundan del Señor...
No se alza de la tierra ni un deseo
que no haya bendecido el Hacedor...

"Ven a mí, saturada de la gloria
en que nada tu espíritu divino...
Explícame esa ley aterradora
que a perseguir tu sombra me condena...".

Aparecen muchos prosistas: como escritores políticos, Ulises Francisco Espaillat (1823-1878), gobernante ejemplar, Gregorio Luperón (1839-1897), Mariano Antonio Cestero (1838-1909); como historiador, el

primero que trata de abarcar todo el pasado y el presente cercano del país, José Gabriel García (1834-1910); Fernando Arturo de Meriño (1833-1906), majestuoso orador sagrado, que fue presidente de la República (1880-1882) —como Espaillat y Luperón— y después arzobispo (1885); Emiliano Tejera (1841-1923), sabio investigador de la época colonial y del idioma indígena de la isla, con estilo puro y enérgico: en sus libros sobre el hallazgo de los restos de Colón en Santo Domingo (1877) hay páginas admirables de historia. El más puro hombre de letras es Manuel de Jesús Galván (1834-1910), autor de la gran novela histórica *Enriquillo*, escrita en prosa castiza, pulcra, de ritmo lento y solemne; ciñéndose unas veces a los hechos, otras innovando, da en amplio desarrollo el cuadro de la época de la conquista, desde la llegada de Ovando hasta la justa rebelión del último cacique de la isla, desde 1519 hasta 1533, año en que termina con generosa decisión de Carlos V.

Después de nuevos poetas estimables —Encarnación Echavarría de Del Monte (1821-1890), Josefa Antonia Perdomo y Heredia (1834-1896), Manuel de Jesús de Peña y Reinoso (1834-1915), Manuel Rodríguez Objío (1838-1871) —aparecen José Joaquín Pérez (1845-1900) y Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897), a quienes define así Menéndez Pelayo, el más grande de los críticos españoles: «Para encontrar verdadera poesía en Santo Domingo hay que llegar a D. José Joaquín Pérez y a doña Salomé Ureña de Henríquez; al autor de "El junco verde", de "El voto de Anacaona" y de la abundantísima y florida "Quisqueyana", en quien verdaderamente empiezan las *Fantasías indígenas*, interpeladas con los "Ecos del destierro" y con las efusiones de "La vuelta al hogar"; y a la egregia poetisa que sostiene con firmeza en sus brazos femeniles la lira de Quintana y de Gallego, arrancando de ella robustos sones en loor de la patria y de la civilización, que no excluyen más suaves tonos para cantar deliciosamente "La llegada del invierno" o para vaticinar sobre la cuna de su hijo primogénito». En la obra de José Joaquín Pérez ocupa el centro la colección de *Fantasías indígenas* (1877), poemas narrativos unos, como "El junco verde" y "El voto de Anacaona", líricos otros, como el originalísimo "Areito de las vírgenes de Marién", en que el poeta transfigura la teogonía de los indios quisqueyanos apoyándose en los pobres datos del P. Román Pane. La "Quisqueyana" (1874), descripción de la naturaleza de la isla, podría servir como introducción a las *Fantasías*. Las poesías sueltas abarcan desde los "Ecos del destierro" (1872) y "La vuelta al hogar" (1874) hasta los "Contornos y relieves" (1897-1899) donde se advierte feliz contaminación de la poesía fin de siglo. "El nuevo indígena" (1898) es una imagen del nuevo hombre de América, que ya no es el español ni el indio, sino una nueva estirpe con espíritu nuevo. Salomé Ureña de Henríquez, escribió menos: le dio fama su poesía civil (1873-1880), con que "voló a combatir contra la guerra" y levantó el espíritu de la nación hacia los ideales de paz y progreso: en "contagio sublime, muchedumbre de almas adolescentes la seguía".

Cuando se convenció de que había pocas esperanzas de que mejorara pronto la vida pública, escribió la mejor de sus odas: "Sombras" (1881), y se dedicó a organizar la enseñanza superior de la mujer, bajo la orientación de Hostos. Al graduarse de maestras normales sus primeras discípulas —acontecimiento de gran resonancia en el país—, compuso otra de sus mejores odas: "Mi ofrenda a la patria" (1887). Escribió, además, el poema "Anacaona", de asunto indígena (1880), y versos de hogar que tituló "Páginas íntimas".

A la misma generación pertenecen Francisco Gregorio Billini (1844-1898), escritor político y autor de la novela regional *Engracia y Antoñita* (1892); Federico Henríquez y Carvajal (n. 1848), orador, periodista y maestro, gran difundidor de cultura y de civismo; Francisco Henríquez y Carvajal (1859-1935), maestro y escritor político de severa doctrina, que, como Billini, ocupó la presidencia de la república (1916); César Nicolás Penson (1855-1901), el poeta del vigoroso cuadro "La víspera del combate" (1896) y el novelador de *Cosas añejas* (1891), relatos del pasado local; Federico García Godoy (1857-1924), autor de tres novelas históricas sobre los comienzos de la vida independiente del país, *Rufinito* (1908), *Alma dominicana* (1911), *Guanuma* (1914), y crítico de amplia cultura literaria y filosófica en *La hora que pasa* (1910) y *Páginas efímeras* (1912); los poetas Enrique Henríquez (1859-1940) y Emilio Prud'homme (1856-1933); los historiadores Apolinar Tejera (1855-1922) y Casimiro Nemesio de Moya (1849-1915), investigadores del pasado colonial.

Aparece después Gastón Fernando Deligne (1861-1913), el más original de los poetas dominicanos, tanto en sus temas como en su forma, nueva siempre en sus expresiones eficaces. Desde temprano reveló su tendencia filosófica en composiciones como "Valle de lágrimas". Para él, como para Browning, todo es problema: la estructura de sus mejores poemas es la del proceso espiritual que se bosqueja con brevedad, se desenvuelve con amplitud, culmina con golpe resonante, y se cierra, según la ocasión, rápida o lentamente, en síntesis de intención filosófica. El procedimiento comienza en historias de almas de mujer ("Angustias", 1885; "Soledad", 1887; "Confidencias de Cristina", 1892), y después se aplica a casos variadísimos: el chatria que en el choque con la vida aprende a despreciarla y se acoge al nirvana ("Aniquilamiento", 1895); la poetisa que se consagra al bien de la patria y mantiene "de una generación los ojos fijos en el grande ideal" ("¡Muerta!", 1897); el tirano que después de hacerse "dueño de todo y de todos" tropieza con la venganza popular ("Ololoi", 1899); Jove Capitolino, que ve a la humanidad perder sus antiguas y sus nuevas creencias, y para consolarla le lleva el Pegaso y la Quimera ("Entremés olímpico", 1907); singular entre todas, la historia de la choza abandonada y en ruinas que las plantas silvestres asaltan y convierten en tupida masa de flores ("En el botado", 1897).

Además, con sus versos sobre tema político ("Ololoi", "Del patíbulo") se convirtió en poeta nacional de nuevo tipo: no poeta heroico, ni poeta civil, sino poeta que medita sobre los problemas de la patria.

Rafael Alfredo Deligne (1863-1902) fue ensayista a la manera antigua, que divaga sobre todos los temas que se le vienen a la pluma ("Cosas que fueron y cosas que son"), prosista de estilo muy suyo, y a la vez poeta de imaginación y sensibilidad en "Ella", "Nupcias", "Por las barcas".

Contemporáneos de los Deligne son Arturo Pellerano Castro (1865-1916), poeta desigual, pero con notas vívidas en *Americana* (1896), "En el cementerio", "Funeraria", "¿Que se ha muerto el avaro?. . .", "No quieras penetrar nunca en su alma. . .", y en sus *Criollâs* (1907), de rico sabor nativo; Virginia Elena Ortea (1866-1903), poetisa y escritora de estilo claro y terso, muy femenino, tan libre de afectación como de trivialidad, que al menos dejó una página de prosa de finas cadencias "En la tumba del poeta", y un cuento perfecto en su tipo: "Los Diamantes"; el novelador y cuentista José Ramón López (1866-1922), que trató asuntos criollos del norte del país (*Nisia,* 1898; *Cuentos puertoplateños,* 1904); el orador y periodista Eugenio Deschamps (1861-1919); el poeta Bartolomé Olegario Pérez (1871-1900).

Escritores y poetas distinguidos que actualmente producen y publican son Américo Lugo (n. 1871), Fabio Fiallo (n. 1866), Andrejulio Aybar (n. 1873), Tulio Manuel Cestero (n. 1877). No pertenecen, pues, a la historia. Y, salvo una que otra excepción —la principal es Apolinar Perdomo (1883-1918), muy popular por sus delicados versos de amor— las generaciones posteriores a 1880 se mantienen completas. La gente de letras tiene larga vida, y ni siquiera en el trópico se quiebra la norma.

PUERTO RICO

La isla de Puerto Rico, descubierta en el segundo viaje de Colón (1493) y colonizada desde 1509, estuvo poco poblada durante largo tiempo y en consecuencia tuvo escasa actividad de cultura. Allí residió breves años, como obispo, y allí murió (1627), el gran poeta hispano-mexicano Bernardo de Valbuena, que lleva la voz original de América en el concierto de la poesía barroca de su época: en el asalto que hicieron piratas holandeses a la ciudad de San Juan el año de 1625, incendiando el palacio episcopal, se perdieron cuatro obras suyas, según noticia de uno de sus admiradores. Poco después aparecen los primeros escritores nativos: el canónigo Diego de Torres Vargas (1590-1649), autor de una *Descripción de la isla y ciudad de Puerto Rico* (1647), y el poeta culterano Francisco Ayerra y Santa María (1630-1708), que fue rector del Seminario Tridentino y capellán del Convento de religiosas de Jesús

María en México, donde publicó versos entre 1683 y 1702 [1]. En México vivió también el aventurero Alonso Ramírez: yendo a las Filipinas cayó en poder de piratas ingleses; después, navegando solo, llegó a costas mexicanas. Sus *Infortunios* los escribió y publicó (1690) el ilustre hombre de ciencia y de letras mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora, en sencilla prosa que puede estimarse como mero traslado de la narración oral de Ramírez.

En el siglo XVIII es digno de atención el catalán Fray Iñigo Abbad y Lasierra (1745-1806), obispo de Barbastro y autor de la *Historia geográfica, civil y natural de la isla de Puerto Rico,* uno de esos tratados, comunes en la época colonial, en que se describe en todos sus aspectos una región de América (1788; reimpresa en 1831 y 1866). A este período pertenece el pintor José Campeche (1752-1809), que gozó de fama en toda la zona del Mar Caribe.

Para entonces había crecido mucho el número de habitantes de la isla, y el crecimiento persistió, hasta llegar a la superpoblación actual: caso muy raro en América. La cultura aumentaba a la vez: se ensancha y mejora la enseñanza; se introduce la imprenta en 1807, aparece la *Gazeta del Gobierno* en 1808 y el *Diario económico* en 1814. El primer teatro se construye en 1832. Al avanzar el tiempo, el desarrollo de la cultura se complica con los problemas políticos; a veces, los gobernadores españoles favorecen la instrucción pública —en particular Despujols— a veces la limitan, especialmente en sus formas superiores; la prensa tropieza con la falta de libertad. El deseo de independencia despunta desde que la América continental obtiene la suya; pero fracasan los movimientos que se inician —el más sonado fue el grito de Lares (1868)— y la autonomía se obtiene demasiado tarde (1897). En 1898, como consecuencia de la guerra entre España y los Estados Unidos, la isla pasa a manos de la gran república del norte. El cambio no la ha favorecido: de país de pequeña propiedad se ha convertido en país de latifundios con dueño ausente, y gran parte de la población vive paupérrima; hay mejor higiene pública, pero no alcanza a suprimir las enfermedades que medran en la pobreza; hay más escuelas, pero no alcanzan para todos; hay universidad, creada en 1903, pero carreras como la de medicina deben cursarse fuera de la isla, al igual que en los tiempos de España. Desde hace cien años, pues, la vida espiritual se desarrolla, en parte, bajo la forma de lucha contra los regímenes políticos.

[1] Los escritos que se citan de Ayerra son la "Palestra literaria", que figura en el *Triunfo parténico* de Carlos de Sigüenza y Góngora (1683) y los versos premiados en el certamen para la canonización de San Juan de Dios (1702). Hay además un soneto suyo en memoria de sor Juana Inés de la Cruz, publicado en el tomo de *Fama y obras póstumas* de la poetisa (1700). Cayetano Coll y Toste señala como primer escritor —no literario— de Puerto Rico al presbítero Juan Ponce de León, nieto del conquistador de igual nombre: debió de nacer hacia 1520 y redactó en 1582, en compañía del bachiller Antonio de Santa Clara, una "Memoria y descripción" de la isla.

Hay movimiento literario desde poco antes de mediar el siglo XIX: se revela en 1843 con la aparición del primer *Aguinaldo Portorriqueño,* imitado luego, y durante mucho tiempo, en otros "Aguinaldos" y "Almanaques". Las primeras colecciones de versos, el *Album puertorriqueño* (1844) y el *Cancionero de Borinquen,* se publican en Barcelona. Aparecen las primeras poetisas, Bibiana Benítez (1783-1875), autora del drama *La cruz del Morro* (1862), sobre el ataque de los piratas holandeses a San Juan en 1625, y Alejandrina Benítez Arce de Gautier (1819-1879), que escribió versos rotundos en sus odas "Al cable submarino en Puerto Rico" y "A Cuba, ante una estatua de Colón", y versos de tono suave en "El paseo solitario" y "Mi pensamiento y yo". El fecundísimo Alejandro Tapia y Rivera (1827-1882) escribió *La Sataniada,* poema de asunto fantástico y sentido cosmológico, a la manera de los románticos trascendentalistas (publicado parcialmente en 1862, íntegro en 1878); muchas composiciones breves, entre ellas una curiosa égloga en memoria de Bernardo de Valbuena, donde, al contrario de su modelo, mezcla las plantas de América con las de Europa; los dramas *Guaironex,* de asunto indígena, libreto para la ópera de Felipe Gutiérrez Espinosa (1825-1900), *Bernardo de Palissy* (1857), *Camoens* (1868; refundido en 1878) y *Vasco Núñez de Balboa* (1873), en verso; *Roberto d'Evreux* (1856), *La cuarterona* (1867) y *La parte del león* (1880), en prosa; novelas cortas, como *La palma del cacique,* de asunto indígena (1852), y extensas como *La antigua sirena* (leyenda veneciana, 1862), *La leyenda de los veinte años* (1874), *Cofresí,* sobre el pirata puertorriqueño de principios del siglo XIX (1876), y *Póstumo,* la más original de todas, en dos partes (1872 y 1882), cada una de las cuales narra una transmigración; breves *Mesenianas* (1862) y *Fantasías* en prosa poética; biografías del pintor Campeche (1854) y de Ramón Power, el diputado de Puerto Rico en las Cortes de Cádiz (1873); "Conferencias sobre estética y literatura" (1881), de buena orientación hegeliana. En sus dramas y novelas resultan ingenuos el desarrollo del argumento y la concepción de los caracteres; a veces logra escenas vivaces, como la de Cecil y Bristol en *Roberto d'Evreux,* que José Julián de Acosta señaló desde el estreno. Su prosa es superior, en general, a sus versos; pero hay buenas redondillas en sus dramas *Camoens* y *Palissy* y buenas octavas en *La Sataniada.* Publicó además una voluminosa colección de documentos, *Biblioteca histórica de Puerto Rico* (1854), y artículos de costumbres (1880). En este género tuvo mayor éxito su contemporáneo Manuel Antonio Alonso (1822-1889), cuyo volumen *El jíbaro* (1849; aumentado en 1882-1883) es fuente inevitable de consulta para el estudio de las costumbres isleñas y contiene cuadros pintorescos como "El sueño de mi compadre", "La gallera", "La pelea de gallos", "Las carreras de San Juan", "El bando de San Pedro" y "El baile de garabato", en prosa fluida y amena. A veces los cuadros están en verso. Narciso Foxá (1822-1883), hijo de emigrados dominica-

nos, nació en Puerto Rico y floreció en Cuba (como su hermano, el dramaturgo Francisco José, nacido en Santo Domingo): poeta académico en su romance morisco "Aliatar y Zaida" y en sus odas "Al comercio", "Al descubrimiento de América" (1846) y "A la naturaleza de Cuba", con reminiscencias de Heredia y de Bello.

El mejor poeta de este período es José Gualberto Padilla (1829-1896), que firmó sus populares versos de combate, en defensa de su isla natal contra ataques ajenos, con el seudónimo de "El Caribe". Gran lector de la antigua poesía española. Su poema "Puerto Rico", incompleto, contiene descripciones lozanas.

José Julián de Acosta (1825-1892), Román Baldorioty de Castro (1822-1889), Francisco Mariano Quiñones (1830-1907), Ramón Emeterio Betances (1827-1898), Segundo Ruiz Belvis (1829-1867) y Julián E. Blanco (1830-1905), hombres eminentes que orientaron la conciencia política de la isla, trabajando en favor de su autonomía (y aun, como Betances y Ruiz Belvis, en favor de su independencia), en pro de la instrucción del pueblo y la abolición de la esclavitud; fueron oradores, periodistas y escritores políticos. A ellos se debe la transformación espiritual de Puerto Rico. A veces cultivaban la literatura de imaginación: así Acosta escribió artículos de costumbres, Quiñones dos novelas de asunto persa, *Nadir Shah* (1875; segunda parte, *Fatima,* 1876) y *La Magofonía* (1875) y Betances la comedia *La botijuela* (1863) y, en francés, el cuento *La vierge de Borinquen* (1889); pero lo mejor de su obra versa sobre política y educación, y se halla especialmente en la severa prosa de Baldorioty, que en su trabajo sobre "América", como parte de la memoria sobre la Exposición de París en 1867, tiene páginas profundas.

El ejemplo de tales maestros influye en el más ilustre de los escritores de Puerto Rico y uno de los más grandes de las Américas, Eugenio María Hostos (1839-1903). A diferencia de sus maestros, Hostos tuvo que hacer toda su obra de orientador político, de maestro y de escritor fuera de su isla natal, pero con el pensamiento fijo en ella. Recibe su educación superior en España (desde 1851), y allí se hace conocer, colaborando en preparar el advenimiento de la república y pidiendo la autonomía de Cuba y Puerto Rico dentro de una federación española. En 1868, cuando se inicia la transformación política de España, ve que se posterga el problema de las Antillas, se desliga de sus colaboradores en memorable discurso del Ateneo de Madrid y decide trabajar en favor de la independencia de Cuba, cuya "guerra de los diez años" ha comenzado (1868-1878), y del proyecto de confederación antillana: recorre las Américas, y dondequiera que se encuentra trabaja, además, en pro de iniciativas de justicia y de progreso, como la defensa de los inmigrantes chinos en el Perú, el derecho de las mujeres a la educación universitaria en Chile, el proyecto de ferrocarril trasandino en Buenos Aires. Después reside en

Santo Domingo, donde funda la Escuela Normal (1880) e implanta los métodos pedagógicos modernos. Toma a su cargo también la cátedra universitaria de Derecho Constitucional. Su obra es revolucionaria y de enorme alcance. De 1888 a 1898 trabaja en Chile, tanto en la Universidad como en la enseñanza secundaria, donde hace innovaciones importantes. En 1898 acude a Washington a pedir —en vano— la independencia de Puerto Rico. Regresa en 1900 a Santo Domingo, donde emprende vasta reforma de todo el sistema de la enseñanza pública, y allí muere a fines de 1903.

Su obra escrita es vastísima, y con ocasión de su centenario se ha reunido en veinte volúmenes (1939). Es —como en otra ocasión he dicho— obra de maestro siempre: hasta cuando no es estrechamente didáctica, para uso de aulas, esclarece principios, adoctrina, aconseja. Y cuando la necesidad de las aulas no la hace meramente científica o pedagógica —como el precioso manual de *Geografía evolutiva* para las escuelas elementales de Chile— lleva enseñanza ética: su preocupación moral nunca está ausente. Todo, para este pensador, tiene sentido ético. Su concepción del mundo —su optimismo metafísico, como la llama Francisco García Calderón— está impregnada de ética. Y su ética es racional: cree que el conocimiento del bien lleva a la práctica del bien; el mal es error ("en el fondo de este caos no hay más que ignorancia"). Está dentro de la tradición de Sócrates, fuera de la corriente de Kant; pero Kant influye en su rigurosa devoción al deber.

Como la razón es el fundamento de su moral, difundirá el culto de la razón y de su fruto maduro en los tiempos modernos, las ciencias de la naturaleza. Por eso, soñando con el bien humano, exalta la fe en la persecución y la adquisición de la verdad. "Dadme la verdad, y os doy el mundo. Vosotros, sin la verdad, destrozaréis el mundo; y yo con la verdad, con sólo la verdad, tantas veces reconstruiré el mundo cuantas veces lo hayáis vosotros destrozado". Sólo lo asombra, a ratos, "la eternidad de esfuerzos que ha costado el sencillo propósito de hacer racional al único habitante de la Tierra que está dotado de razón".

Y por eso, sus singulares dotes de artista, de escritor, los sacrifica, los esclaviza a los fines humanitarios: como Martí, para quien fue uno de los pocos maestros (leyendo el *Plácido* de Hostos (1872) se reconoce el magisterio). Pero mientras para Martí arte y virtud, amor y verdad viven en feliz armonía ("todo es música y razón"), Hostos sospecha conflictos entre belleza y bien: resueltamente destierra de su república interior a los poetas si no se avienen a servir, a construir, a levantar corazones.

Hizo música, versos, teatro, para su intimidad personal y familiar; de sus novelas, la única conocida, *La peregrinación de Bayoán* (1863), es alegoría de su pasión: la justicia y la libertad en América. Pero el artista que él en sí mismo desdeñaba sobrevivía en la extraña fuerza de su

estilo, sobreponiéndose a los hábitos didácticos, con su manía simétrica, de que lo contagiaron krausistas y positivistas. Hasta sus cartas salen escritas con espontánea perfección luminosa. Y, como gran apasionado, conservó el don oratorio.

De sus libros, el que mejor lo representa es la *Moral social* (1888). Demasiado lleno, Hostos, de preocupaciones humanas y sociales para filósofo puro u hombre de ciencia abstracta, sus intentos teóricos son cimientos apresurados donde asentar su casa de prédica. Sus dos breves tratados de *Sociología* (1883-1901) son esbozos para iniciar a estudiantes del magisterio en la consideración de los problemas de la sociedad humana: es ingeniosa su construcción, pero quedan fuera de los caminos actuales de la ciencia social, empeñada en acotar su campo y depurar sus datos antes de intentar de nuevo las generalizaciones teóricas a que ingenuamente se lanzó el siglo XIX; ofrecen, eso sí, agudas observaciones concretas, en particular las que tocan a nuestra América. En su curso de *Derecho Constitucional* (1887) expone audazmente su concepción política, desdeñando todo eclecticismo y desentendiéndose de la mera erudición —que poseía— de doctrinas y de historia: su propósito es convencer a lectores y oyentes de que la organización de los estados debe fundarse sobre principios de razón y normas éticas.

Y en la *Moral social* poco interesa la exposición de las tesis sobre "relaciones y deberes"; su fuerza y su brillo aparecen cuando discurre sobre "las actividades de la vida" —en especial sobre la política, las profesiones, la escuela, la industria— hasta culminar en la discusión sobre el uso del tiempo: la civilización sólo será real cuando haya enseñado a todos los hombres a hacer buen uso del tiempo que les sobre.

Junto a la *Moral social* hay que poner el extraordinario discurso que Hostos pronunció en la investidura de sus primeros discípulos (1884): en él declaró toda su fe, describiendo en síntesis, con singulares parábolas y relampagueantes apóstrofes, el ideal y el sacrificio de su vida, sus principios éticos y su concepto de la enseñanza como base de reforma espiritual y de mejoramiento social. Piensa Antonio Caso que este discurso es la obra maestra del pensamiento moral en la América española. Otro gran discurso es el que pronunció en la investidura (1887) de las primeras maestras de Santo Domingo, discípulas de Salomé Ureña de Henríquez, que había adoptado los métodos de la Escuela Normal desde 1881.

Escribió Hostos, finalmente, gran número de artículos. Entre ellos se destacan las descripciones de puertos del Brasil y los juicios literarios, sobre todo el de *Hamlet* (1873): pocos hay, entre la multitud de estudios consagrados a Shakespeare, que lo igualen en agudeza psicológica y profundidad moral.

Mientras Hostos trabajaba fuera de Puerto Rico, allí se multiplicaban los escritores. Poetas: Ramón Marín (1832-1902); Francisco Alvarez

(1847-1881); Rafael del Valle (1847-1917); José Gordils; Manuel Padilla Dávila (1847-1898); Eleuterio Derkes; José María Monge (1840-1891), que a pesar de su reputación de académico frío escribió aquella extraña evocación que termina: "¡Ciegos! no miran tu viviente sombra surgir del seno del revuelto mar" (en prosa dejó amenos artículos de periódico y unos dilatadísimos *Viajes por Italia,* 1887); Francisco Javier Amy (1837-1912), buen traductor del inglés al castellano y viceversa (*Ecos y notas,* 1884; *Musa bilingüe,* 1903); Manuel de Elzaburu (1851-1892), el benemérito fundador del Ateneo Puertorriqueño (1876), fino traductor de poetas franceses, especialmente de Théophile Gautier; Manuel María Sama (1850-1913), a quien además se recuerda como autor de la primera *Bibliografía puertorriqueña* (1887); el humorista José Mercado (1863-1911), "Momo"; Francisco Gonzalo Marín (1863-1897), que murió luchando por la independencia de Cuba y expresó la emoción de la libertad en buenos versos como los de "El ruiseñor"; y el más conocido de todos, José Gautier Benítez (1850-1880), especie de "poeta nacional" gracias a su canto "Puerto Rico", que entre sus tintes opacos lleva toques delicados como la comparación de la isla con "una ciudad fantástica de espuma" y el doble elogio "Y tu mundo moral su encanto debe al dulce influjo de tu mundo externo". Hay toques semejantes en "La barca", "Una pregunta" ("¿Si estará pensando en mí como estoy pensando en ella?"), las redondillas "Puerto Rico: ausencia" ("hija del sol y del viento") y las quintillas "Puerto Rico: regreso" ("Y yo estoy enamorado de la tierra en que nací"; "Que no he sabido vivir al dejarte de mirar"; "¡Tengo ganas de llorar! ¡Tengo ganas de besar la arena de tus orillas!"). Tradujo a Mickiewicz y a Petoefi, símbolos de pueblos oprimidos y sin esperanza, como el suyo. Dos poetisas: Carmen Hernández de Araujo (1832-1877), que además de versos líricos escribió dramas, como Marín, Derkes, Sama y Alvarez (*Obras dramáticas,* 1863), y Lola Rodríguez de Tió (1847-1925), que en su juventud supo alcanzar "inspiración delicada y castiza" —según el elogio de Menéndez Pelayo— en "La vuelta del pastor", elocuencia en la oda "A Calderón" y en la Elegía a la muerte de Juan Isidro Ortea, ingenio y ternura a la vez en "A mi esposo ausente" (*Mis cantares,* 1876; *Claros y nieblas,* con estudio del pulcro escritor venezolano Cecilio Acosta; *Mi libro de Cuba,* 1895).

En prosa: Ana Roqué de Duprey, la más antigua defensora de los derechos de la mujer, escribió estudios sociales y además cuentos y novelas; Federico Asenjo (1831-1893), entre sus trabajos históricos y pedagógicos, produjo el curioso viaje de circunvalación por la plaza principal (1870); Julio L. de Vizcarrondo (1830-1889), filántropo que libertó a sus propios esclavos, como Betances, y fundó asilos y hospitales, fue periodista activo y costumbrista; Mario Braschi (1840-1891) fue otro incansable periodista liberal; Sotero Figueroa redactó un copioso *Ensayo*

biográfico de puertorriqueños distinguidos (1888); Eduardo Neumann Gandía (1851-1913) redactó otro más copioso aún, *Benefactores y hombres notables de Puerto Rico* (1896-1899) y una *Historia de la ciudad de Ponce* (1913), llena de la más variada y útil información; José Antonio Daubón fue costumbrista (1837-1922): *Cosas de Puerto Rico,* (1904-1905); Manuel Corchado (1840-1884) y Rosendo Matienzo Cintrón (1855-1914) fueron oradores y periodistas políticos de grande influencia: Corchado cultivó además la poesía lírica, el drama y la novela; Matienzo creó el personaje Pancho Ibero, "tipo representativo de Hispano América". Los dos más fecundos fueron Salvador Brau (1837-1912) y Cayetano Coll y Toste (1850-1930). Brau fue poeta, novelista, dramaturgo, historiador y periodista. Sus dramas, según Fernández Juncos, eran los mejores escritos en la isla; el último y más interesante de ellos, *Los horrores del triunfo* (1887), trata de las vísperas sicilianas. Su trabajo histórico de mayor aliento es *La colonización de Puerto Rico: 1493-1550* (publicado en 1908). Coll y Toste realizó vasta labor historiográfica y etnográfica como director del *Boletín Histórico de Puerto Rico* (1914-1926) y como autor de innumerables trabajos breves y de extensos estudios: tales, las conferencias sobre "Historia de Puerto Rico" (en el *Boletín,* 1922-1926), la *Historia de la instrucción pública en Puerto Rico* (1910), *Colón y Puerto Rico* (1894) y el esbozo de "Historia del desarrollo de la agricultura y de la propiedad territorial en Puerto Rico". Es autor, además, de interesantes *Leyendas puertorriqueñas* (1925). El distinguido botánico Agustín Stahl (1842-1917) publicó también estudios históricos y etnográficos.

El escritor asturiano Manuel Fernández Juncos (1846-1928) residió en Puerto Rico desde joven y trabajó constantemente en pro de su cultura y sus letras. Fundó la *Revista Puertorriqueña* (1887-1893). Según parece, era también español Enrique Alvarez Pérez, ignorado precursor de la moderna actividad filológica en su "Ciencia del lenguaje" (en la *Revista Puertorriqueña,* 1887), su *Gramática histórico-comparativa de la lengua latina* (1889) y su *Gramática filosófica e histórico-comparativa de la lengua castellana* (1893). En Puerto Rico residió también el novelista dominicano Francisco C. Ortea (*Dr. Franck*).

En España representó a Puerto Rico Rafael María de Labra (1843-1918), nacido en Cuba: figuró largos años en la vida pública y escribió extensamente y con buena doctrina sobre temas políticos. De origen puertorriqueño son Antonio Cortón (1854-1913), autor del conocido estudio sobre "Espronceda" (1906) y de otro ensayo sobre "Las letras en el siglo XIX", en Europa y América (publicado en *La Vanguardia* de Barcelona, 1898), y, recientemente, Carmela Eulate Sanjurjo, novelista y traductora de poetas orientales. Singular entre estos transplantados es Luis Bonafoux (1855-1925): su padre, nacido ya en Puerto Rico, era hijo de francés y de india; su madre, venezolana. Temprano mostró la vena

satírica y se le expulsó de la isla. Pasó la mayor parte de su vida en París, escribiendo siempre para periódicos españoles. De cuando en cuando reunía artículos y cuentos en volúmenes, que pasaron de veinticinco. Tenía humorismo acre y osado, que los años agrandaron, dándole plenitud de pesimismo sagaz. De su obra podría entresacarse una extraordinaria antología del absurdo humano, resumido en cuadros breves y agudos.

Representan el tránsito del siglo XIX al XX muchas nuevas figuras: los poetas Luis Rodríguez Cabrero (1860-1915: *Mangas y capirotes*, 1900); Virgilio Dávila (*Patria*, 1903; *Viviendo y amando*, 1912; *Aromas del terruño*, 1916; *Pueblito de antes*, 1917; *Un libro para mis nietos*, 1928); José Antonio y Quintín Negrón Sanjurjo, Ferdinand R. Cestero y Trinidad Padilla de Sanz (*La Hija del Caribe, De mi collar*, 1926); los novelistas Félix Matos Bernier (*Puesta de sol*, 1903) —también poeta—, Matías González García (1867-1929: *La primera cría*, 1892; *Cosas*, 1893; *El escándalo*, 1894; *Carmela*, 1903; *Ernesto*, 1895; *Gestación*, 1905; *El tesoro del ausubal*, 1913; *Cosas de antaño y cosas de hogaño*, 1919-1922), y José González Ginorio (*Tanamá*, 1924); Federico Degetau González (1862-1914), de admirable constancia en sus iniciativas de bien social, como discípulo que fue de Giner (cultivó el cuento y la novela junto con los estudios sociales y pedagógicos); los periodistas Eugenio Astol (1872-1929) y Mariano Abril; y los dos más famosos por su actividad política, Luis Muñoz Rivera (1859-1916) y José de Diego (1866-1918), oradores brillantes, periodistas y poetas. La prosa política de ambos es clara y enérgica, especialmente la de Muñoz Rivera. En los versos hay notas de la naturaleza antillana (*Tropicales*, de Muñoz Rivera, 1902; *Pomarrosas* y *Jovillos*, de José de Diego, 1916). Desde el punto de vista puramente literario sobresale el novelista Manuel Zeno Gandía (1855-1930), autor de *Rosa de mármol* (1889), *Piccola* (1890), *La charca* (1894), *Garduña* (1896), *Redentores* y *El negocio* (1922). Está dentro de la corriente naturalista de origen francés, mezclada a la crítica social de tradición española, de Larra a Galdós, y pinta con agrio pincel el paisaje moral de la isla. *La charca* es una de las mejores novelas realistas de América.

En las generaciones del siglo XX hay muy buenos poetas y ensayistas y unos pocos cuentistas, noveladores y dramaturgos. La historia puede ya recoger los nombres de los muertos: Nemesio R. Canales (1923), novelador, dramaturgo y ensayista de talento original, con fino humorismo (*Paliques*, artículos, 1913; *Mi voluntad se ha muerto*, cuento, 1921); José de Jesús Esteves (1882-1918), poeta delicado (*Crisálidas*, 1909; *Rosal de amor*, 1917); Antonio Salvador Pedreira (1899-1939), ensayista que dedicó páginas de severa meditación al estudio de la vida social de Puerto Rico en su libro *Insularismo*, escribió buenas

biografías de Hostos (1932) y de José Celso Barbosa, y compiló una minuciosa *Bibliografía puertorriqueña* (1932), la más completa que existe sobre cualquier país de la América hispana.

LITERATURA DE AMERICA CENTRAL *

La América Central nace para la historia moderna en 1502, cuando la descubre Colón en el cuarto y último de sus viajes. Adquiere importancia desde que Vasco Núñez de Balboa explora el Istmo de Panamá y descubre el Océano Pacífico (1513). La ciudad de Panamá, fundada en 1519, se convierte en centro de gobierno desde que se le asigna Real Audiencia en 1538. Los conquistadores del Imperio de los Aztecas penetran mientras tanto en Guatemala: la capital que allí se funda (1524) gobernará todo el territorio que se extiende desde Chiapas, ahora perteneciente a México (desde 1824), hasta la frontera de la región ístmica. A principios del siglo XIX, Panamá queda fuera del dominio de España como parte de Colombia (1819) y la América Central se hace independiente como parte de México (1821), para separarse en seguida (1824) del antiguo virreinato y dividirse después (1838) en cinco repúblicas: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Panamá permaneció unida a Colombia —salvo la breve separación de 1840-1842— hasta que en 1903 se erige en república independiente.

La cultura y las letras españolas comienzan a implantarse allí poco después de la conquista. Desde temprano se fundan escuelas. En 1676, el Colegio de Santo Tomás de Aquino, establecido en Guatemala durante el siglo XVI a iniciativa del obispo Francisco Marroquín (muerto en 1563), se convierte en Universidad de San Carlos. En Panamá se organiza el Colegio Seminario hacia 1590. En León de Nicaragua se funda el Seminario Tridentino en 1680. La imprenta aparece en Guatemala en el siglo XVII: su primera producción conocida data de 1660 (sermón de Fray Francisco de Quiñones y Escobedo); la primera *Gaceta* se publicó en 1729. La historiografía comienza con las relaciones del conquistador Pedro de Alvarado; la ilustran después dos grandes figuras: Fray Bartolomé de las Casas, que residió como obispo en Chiapas, y Bernal Díaz del Castillo, que en su vejez redactó en Guatemala su incomparable *Relación de la conquista de México*. Ambos tratan de la América Central en sus obras. No son muchos, después, los escritores españoles que visitan la región: entre los poetas, el extremeño Pedro de Liébana, deán de la Catedral de Guatemala, y los andaluces Juan de Mestanza, alcalde mayor de Sonsonate en 1589, a quien Cervantes elogia

* En: Santiago Prampolini: *Historia universal de la literatura*, Buenos Aires, UTEHA Argentina, 1941. Vol. 12, pp. 105-121.

dos veces, una en el "Canto de Calíope", de *La Galatea* (1584), y otra en el *Viaje del Parnaso* (1614), y Baltasar de Orena, natural de Jerez de la Frontera, alcalde de Guatemala en 1591, mencionado también en el "Canto de Calíope". Todavía en el siglo XVII reside allí el fraile vasco Diego Sáenz Ovecuri, cuyo poema *Thomasiada* (1667), en honra del Doctor Angélico, es la más extensa de las obras en verso que se imprimieron en Guatemala durante la época colonial: complicada serie de combinaciones métricas raras, como "sonetos de ocho pies, romances mudos compuestos de figuras solas que hablan, laberintos esféricos". Entre los prosistas, después del obispo Marroquín, del fraile dominico Domingo de Betanzos y del franciscano Pedro de Betanzos, fundadores de conventos, Fray Antonio de Remesal, autor de la *Historia general de las Indias Occidentales y especial de la gobernación de Chiapa y Guatemala* (1619-1620), que es principalmente, según reza el título interior, "Historia de la provincia de San Vicente, de Chiapa y Guatemala, de la Orden de Santo Domingo", y en este aspecto valiosísima; Fray Alonso de Espinosa, que en Guatemala —según informa él mismo— vistió el hábito de dominico y en las Canarias escribió el curioso libro, joya etnográfica, *Del origen y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria que apareció en la isla de Tenerife, con la descripción de esta isla* (Sevilla, 1594) [1]; Fray Francisco Ximenes, dominico como los anteriores, andaluz de Écija (n. 1666, m. 1729 o 1730), que escribió gramáticas del quiché, del cakchiquel y del zubtupil, el manual del *Perfecto párroco* en los tres idiomas, la "Historia natural del reino de Guatemala", una nueva "Crónica" de su Orden y "Advertencias e impugnación" a la obra histórica del guatemalteco Vázquez: su celebridad la debe a su descubrimiento, en Chichicastenango, del manuscrito del *Popol Vuh* o *Popol Buj*, el libro de las tradiciones religiosas del pueblo quiché [2].

Como poeta y como prosista es interesante el madrileño Eugenio de Salazar (c. 1530-1602), oidor durante breve tiempo en la Audiencia de

[1] Remesal lo hace natural de Guatemala; fray Alonso Fernández, de la isla de Santo Domingo; fray Juan de Marieta, de Alcalá de Henares. Según indico en la sección relativa a Santo Domingo en esta obra, se dice que hay pruebas de que era complutense.

[2] La América Central tiene singular importancia en la literatura de lenguas indígenas, gracias al *Popol Vuh* —del cual existen ediciones, traducciones y estudios en español, francés, inglés y alemán— y al *Rabinal Achí*, probablemente el único drama que conservamos del antiguo teatro de los indios: aunque no se recogió hasta el siglo XIX, tiene trazas de autenticidad en su forma arcaica, que no se asemeja a ninguna del teatro europeo, y en su final, que es la muerte en la piedra de los sacrificios, del guerrero vencido, y no se concibe lo imaginara ningún cristiano para hacerlo representar. Las lenguas indígenas se cultivaron literariamente, además, después de la conquista, escribiéndose en ellas libro religioso, poesías y dramas. Son muy importantes los *Anales de los Cakchiqueles o Memorial de Tecpan Atitlan o Anales de Xahilá*, escritos en el siglo XVI por Francisco Hernández Arana Xahilá y Francisco Díaz Gebuta Quej. Y en Nicaragua se ha recogido, entre los indios mangues, *El güegüence*, comedia danzante en lengua mixta de castellano y náhuatl, el idioma de los aztecas.

Guatemala (1580), entre sus siete años de Santo Domingo y sus diecisiete de México.

La literatura de la época colonial fue muy abundante, pero, como en todo el Nuevo Mundo, a excepción de México y el Perú, la que se conserva impresa o manuscrita es escasa. El bibliógrafo mexicano Beristáin registra en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816-1821) más de ciento treinta escritores de Centro América. Fray Antonio de Arochena había redactado el *Catálogo y noticia* (que Eguiara y Beristáin aprovecharon) *de los escritores del Orden de San Francisco de la provincia de Guatemala,* con tres índices: de los que escribieron en latín, de los que escribieron en castellano y de los que escribieron en lenguas de los indios. Y ya se sabe que los dominicos y los jesuitas escribieron más que los franciscanos.

Desde el siglo XVI se habla de escritores de lengua castellana nacidos en la América Central: por ejemplo, el dominico guatemalteco Fray Ambrosio de la Madre de Dios (m. 1626 o 1627), apóstol de las Filipinas. En el siglo XVII hay muchos poetas en Guatemala: tales, Alonso de Arrivillaga (m. 1724) e Ignacio de Azpeitia, jesuitas; Sor Juana de Maldonado (c. 1598-1638); Antonio de Cáceres y Fernando Valtierra, sacerdotes también. Poeta y prosista fue Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, descendiente de Bernal Díaz (m. 1699 o 1700): en verso escribió, entre otras obras, "El milagro de la América", descripción de la Catedral de Guatemala, y una "Vida de Santa Teresa"; en prosa, su obra principal, la excelente historia de su tierra nativa, *Recordación florida.* Otro gran cronista guatemalteco fue el franciscano Fray Francisco Vázquez (c. 1647-c. 1714), autor de la *Crónica de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús, de Guatemala* (1714-1716), de la *Historia lauterana sobre la imagen de Nuestra Señora de Loreto en Guatemala* (imp. 1694), y de la "Historia del Venerable Pedro de Betancourt"; además escribió opúsculos teológicos en latín. De autor desconocido es la *Isagoge histórica apologética de las Indias Occidentales y especial de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala, de la Orden de Predicadores,* escrita hacia 1710 y derivada de Remesal, en gran parte. En Panamá floreció el pintor y poeta religioso Fernando de Rivera (1591-1646).

En el siglo XVIII crece la producción literaria. Así, de Balas Pineda de Polanco (c. 1640-c. 1737), se dice que escribió gran número de volúmenes sobre arqueología, lingüística, zoología y botánica. Antonio Paz Salgado se distinguió como humorista a la manera de Torres Villarroel en sus opúsculos *Verdades de grande importancia para todo género de personas* (1741), *El mosqueador añadido o abanico con visos de espejo para ahuyentar y representar todo género de tontos, moledores y majaderos* (1742) e *Instrucción de litigantes* (1742).

Entre los poetas, el dominico Fray Felipe Cadena publicó *Acto de contrición* (1779); el jesuita Antonio Portilla escribió odas y elegías

en latín; Miguel de Taracena, en sus *Lágrimas de Aganipe* (1766), se muestra todavía —como tantos contemporáneos suyos de América— adepto del estilo barroco del siglo anterior. El mayor de todos fue el jesuita Rafael Landívar (1731-1793), autor de la *Rusticatio Mexicana* (1781), poema latino en que describe la naturaleza y las actividades del campo en México —donde el poeta se educó, en el maravilloso Convento de Tepozotlán— y en su nativa Guatemala: pinta "los lagos de México, el volcán de Jorullo, las cataratas de Guatemala, los campos de Oajaca; la labor y beneficio de la grana, de la púrpura y del añil; las costumbres y habitaciones de los castores; las minas de oro y de plata, y los procedimientos de la metalurgia; el cultivo de la caña de azúcar; la cría de los ganados y el aprovechamiento de las lanas; los ejercicios ecuestres, gimnásticos y venatorios; las fuentes termales y salutíferas; las aves y las fieras; los juegos populares y las corridas de toros". Es ésta una de las obras más hermosas que ha producido la literatura de las Américas y una de las mejores de la poesía moderna en lengua latina. El poeta muestra percepción aguda, delicada, para tantos temas que eran nuevos en poesía, y halla constantemente expresiones felices para transmitir la novedad [1].

Antes del siglo XIX, las noticias sobre la actividad literaria en la América Central se limitan, salvo rarísimas excepciones, a Guatemala. En el período de transición de la colonia a la independencia, entre 1800 y 1821, se hallan hombres de letras en todas las regiones. El franciscano Fray José Antonio de Liendo Goicoechea (1735-1814), nativo de Costa Rica, residió en Guatemala y en México: original y activo, buen orador y gran filántropo, inició en la universidad de San Carlos, desde 1767, la enseñanza de la física experimental, combatió la escolástica y dedicó atención a los problemas sociales de América, como el trabajo de los indios y el remedio de la mendicidad ("Disertación", 1797). El P. Florencio de Castillo (m. 1834), representó a Costa Rica en las Cortes de Cádiz y se le llamó "el Mirabeau centroamericano". A Honduras pertenece José Cecilio del Valle (1780-1834), varón apostólico, orien-

[1] De la *Rusticatio Mexicana* hay por lo menos dos traducciones completas en español: una en verso del sacerdote mexicano Federico Escobedo (1924), y otra en prosa del latinista gallego Ignacio Loureda (1924). El obispo Pagaza, de México, parafraseó magistralmente el primer canto; Heredia, "el cantor del Niágara", tradujo el episodio de la pelea de gallos; los escritores guatemaltecos Pío M. Riepele, de origen italiano, y José Domingo Diéguez, separadamente, la dedicatoria a la ciudad de Guatemala, y el poeta Juan Fermín Aycinena, en metro de romance, "La lidia de toros" del canto XI. El P. Manuel María (o Mariano) Iturriaga (1728-1814), teólogo, orador y poeta mexicano, que fue uno de los jesuitas refugiados en Italia después de la expulsión de 1767, enseñó retórica y filosofía en Guatemala. No era guatemalteco, como supuso Menéndez Pelayo, ni nació en 1744 fecha en que ingresó en la Compañía de Jesús, ni murió en 1810, fecha en la cual —observa Beristáin— vivía aún: se ve que el ilustre crítico español tomó apresuradamente estas dos fechas —sin darse cuenta de a qué se referían— del libro (que menciona) de Ramón A. Salazar *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala* (Guatemala, 1897).

tador de movimientos políticos y culturales, maestro de saber variadísimo, que redactó su propia *Enciclopedia* y en ella puso admirables páginas sobre la ciencia y la educación, y escritor de expresión a veces muy original, como en el proyecto sobre la unión de la América española que intituló "Soñaba el Abad de San Pedro, y yo también sé soñar". Y en Honduras floreció el P. José Trinidad Reyes (1797-1855), hombre de variada cultura, tratadista de física, orador, poeta, músico y dibujante, que introdujo la imprenta en su país y organizó la Universidad (1847): como músico, compuso misas; como poeta, villancicos y pastorelas, prolongando dentro del siglo XIX la forma tradicional española de los cantares y las representaciones dramáticas de Nochebuena. En El Salvador, el poeta Miguel Alvarez de Castro (c. 1795-1856). En Nicaragua el obispo Huerta Caso, el jurista Miguel Larreinaga (1771-1847) y el poeta y dramaturgo Francisco Quiñones Sunzín (*Poesías,* 1826). La antigua Capitanía General predomina todavía: el último de sus cronistas coloniales, el P. Domingo Juarros (1752-1820), publica en 1808-1810 su *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala,* que en su primera parte se inspira en la "Recordación florida" de Fuentes y Guzmán; el dominico Fray Matías de Córdoba (c. 1750-1828 o 1829), nativo de Chiapas, donde introdujo la imprenta, fue catedrático de la Universidad de San Carlos, innovador en la enseñanza, a ejemplo de Liendo Goicoechea, filántropo favorecedor de los indios, teólogo, orador y maestro de elocuencia según los modelos latinos, poeta conocido sólo por su larga y pintoresca fábula "La tentativa del león y el éxito de su empresa". Allí se había realizado, en el siglo XVIII, una renovación modernizadora de los estudios, que se prolongó hasta la terminación del período colonial: en ella tomaron parte, además de Liendo Goicoechea, el iniciador, del P. Córdoba, de Larreinaga y de José Cecilio del Valle, el oidor dominicano Jacobo de Villaurrutia (1757-1833), fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País (1794); el botánico español José Longinos Martínez, fundador del primer museo de historia natural y jardín botánico (1796); el Dr. José F. Flores (1758-1814), de Chiapas, gran maestro de anatomía, que construyó tres famosos modelos humanos, uno de osteología, angiología y neurología, otro de miología y un tercero de esplacnología; el médico José Antonio Córdoba (m. 1805) y el cirujano Narciso Esparragosa, procedente de Venezuela; el pintor Pedro Garci Aguirre, primer director de la Escuela de Bellas Artes (1797), y el P. José María Santa Eulalia, español, director de la primera orquesta.

El guatemalteco Antonio José de Irisarri (1786-1868) tuvo participación importante en la política de su país, en la de Chile y en la de Colombia: fue, dice Menéndez Pelayo, "uno de los hombres de más entendimiento, de más vasta cultura, de más energía política y de más fuego en la polémica que América ha producido"; tenía "el conocimiento

profundo de la lengua, la experiencia larga del mundo y de los hombres, la familiaridad con los mejores modelos, la valentía incontrastable para decir la verdad y el nativo desenfado de un genio cáustico, pero puesto casi siempre al servicio de las mejores causas y al lado de la justicia". Este juicio del gran crítico español no lo comparte, en el aspecto político, el distinguido biógrafo chileno de Irisarri, Ricardo Donoso. En el aspecto literario, el juicio de Menéndez Pelayo será menos discutido. Irisarri fue poeta satírico y fabulista. Como escritor en prosa tiene mucha mayor importancia, gracias a su *Historia crítica del asesinato del Gran Mariscal de Ayacucho* (1846), su inconclusa novela autobiográfica *El cristiano errante* (1845-1847), su relato satírico *Historia del perínclito Epaminondas del Cauca* (1863) y sus *Cuestiones filológicas* (1861).

En Guatemala residió desde muy joven, y figuró como abogado distinguido, el ecuatoriano Rafael García Goyena (1766-1823): se le recuerda por sus fábulas, muy populares en Centro América. Otro fabulista contemporáneo suyo, Simón Bergaño y Villegas, que además fue periodista liberal, había nacido probablemente en Guatemala: al menos, así se entendía en México, en cuya prensa colaboró, como en la de Cuba; pero es curioso que en Guatemala se le llame —en boca de sus enemigos, es cierto— "joven de origen desconocido". Otro distinguido abogado, Francisco Rivera Maestre (1791-1852), nacido en Guatemala, pero en los últimos años de su vida ciudadano y magistrado en España, cultivó la poesía satírica: en su "Epístola a Guatemala" obtiene curioso matiz local mediante la ingeniosa intercalación de palabras indígenas que corren en su patria. Era aquella una época de entrecruzamiento: en Andalucía nació, y se trasladó en la juventud a Guatemala, la poetisa María Josefa García Granados de Saborio (1796-1848); escribió sátiras —otro rasgo de época— y versos líricos.

Toda esta literatura satírica culmina en José Batres Montúfar (1809-1844) guatemalteco por sus padres y su residencia, si bien nacido en San Salvador. Próximo todavía a la época colonial, le descubre el color y el sabor, y los reproduce con ingenio y fantasía. Sus tres *Tradiciones de Guatemala* —"Las falsas apariencias", "Don Pablo", "El reloj", inconclusa— son obras excepcionales, por el tema y la calidad, en la literatura de América: inician el poema humorístico de costumbres, en que hasta Bello fue discípulo de Batres. Sus poesías breves son pocas: la mejor es la romántica descripción del desierto de San Juan de Nicaragua; su forma contrasta con la clasicista del siglo XVIII de las *Tradiciones,* cuyos modelos abarcan desde los cuentos de Casti hasta el *Don Juan* de Byron (no se olvide que Byron se consideró siempre discípulo del siglo XVIII, y que lo es realmente en el *Don Juan*). En las *Tradiciones,* el estilo de Batres se desenvuelve normalmente llano y fácil, pero se permite hábiles ondulaciones, y asciende hasta la exaltación patriótica o el suspiro sentimental. Sobresale en las descripciones, tanto

de tipos cuanto de escenas, como la procesión de la bandera el día de Santa Cecilia.

Cuando comienza el movimiento romántico, entre 1830 y 1840, abundan los escritores y poetas en todos los países de la América Central. En Guatemala se señalaron Juan Diéguez (1813-1865), que entre muchos versos descuidados escribió no pocos finamente descriptivos en sus largas composiciones "La garza", "A mi gallo", "Las tardes de abril", y su hermano Manuel (1821-1861), igualmente poeta; los historiadores Alejandro Marure (1806-1851), a quien se deben el *Bosquejo histórico de las revoluciones de Centroamérica desde 1811 hasta 1834* (1837), gran libro, según Arévalo Martínez; la útil *Tabla de los papeles periódicos* publicados en toda la región desde 1821 hasta 1842, y, en muy diverso campo, el *Cuadro de la literatura de los griegos* (1830), y Lorenzo Montúfar, cuya extensa *Reseña histórica de Centro América* ocupa siete volúmenes (1878-1887); el fecundo José Milla, que firmaba con el seudónimo de "Salomé Jil" (1822-1882) y publicó pintorescos cuadros de costumbres y de viaje, cinco novelas históricas, *El visitador, Los nazarenos* (1867), *La hija del Adelantado* (1866), *Memorias de un abogado* (1876) e *Historia de un Pepe,* una *Historia de la América Central* (1879-1882), y "Don Bonifacio", cuento en verso a la manera de Batres; posteriormente, los poetas Ricardo Casanova y Estrada (1844-1913), Fernando Cruz (1845-1901), que además escribía discreta prosa, Francisco Lainfiesta (1837-1912), Juan José Micheo (1847-1869), traductor de Horacio, Eduardo Hall (1832-1885), traductor de Gray, Byron, Moore y Lamartine, Salvador Barrutia (1842-1889), que publicó una continuación de "El reloj" de Batres (1881) y poesías de asunto indígena, como Domingo Flores (1825-1864), autor de "Chinautla" y "El Xequijel", y Juan Fermín Aycinena (1838-1898), que firmó sus producciones L. D., Tamirio y Delius; entre otras muchas poetisas, Vicenta Laparra de Lacerda (1834-1905), iniciadora del teatro moderno en su país; los historiadores Agustín Gómez Carrillo, que terminó la obra de José Milla (1895-1905) y escribió estudios biográficos y literarios; Antonio Batres Jáuregui, que además de sus trabajos históricos *Bosquejo de Guatemala* en su aspecto económico, 1883; *Cristóbal Colón* y el *Nuevo Mundo,* 1892; *Los indios,* 1894; *La América Central ante la historia* (1915-1920), produjo gran número de trabajos gramaticales (*Vicios de lenguaje y provincialismos de Guatemala,* 1892; *El castellano en América,* 1904), críticos y bibliográficos (*Literatura americana,* 1879; *Estudios históricos y literarios,* 1887; *Literatos guatemaltecos,* 1896; *Bibliografía histórica guatemalteca,* 1908; *José Batres Montúfar, su tiempo y sus obras,* 1910; biografía de Irisarri), y Agustín Mencos Franco (m. 1902), biógrafo de Morazán y autor de las *Crónicas de la antigua Guatemala* (1894), comentadas por Valera.

En El Salvador: los poetas Ignacio Gómez, "Clitauro Itacense" entre los árcades de Roma (1813-1879), traductor de Metastasio, de Gray, de Byron, de Goethe, de Lamartine, periodista activo, costumbrista; Francisco Díaz (1812-1845), recordado por una extensa "Epístola clásica", y Juan José Cañas (1826-1900), autor de los populares versos de "Se va el vapor"; posteriormente, Rafael Cabrera (1860-1885) y Ana Dolores Arias (1859-1888), "los poetas novios de Cuscatlán", el novelista y crítico Francisco Castañeda, el historiador, arqueólogo y filólogo Santiago Ignacio Barberena (1851-1916), los poetas Isaac Ruiz Araujo (1850-1881) costumbrista además; Francisco E. Galindo (1850-1900), autor del drama "Dos flores" (1872), Joaquín Aragón, dramaturgo también y autor de poemas de asuntos indígenas que intituló *Leyendas nacionales*, Calixto Velado y Carlos Arturo Imendia.

En Honduras: Carlos Gutiérrez y Lozano (1818-1892), autor de extenso estudio sobre *Fray Bartolomé de las Casas*, con prólogo de Castelar (1878); el periodista Alvaro Contreras (1839-1882); Adolfo Zúñiga (1835-1900), brillante orador y periodista liberal; el estadista Marco Aurelio Soto (1846-1907), que desempeñó con alta dignidad la presidencia de la República y escribió doctamente sobre política y economía (hizo también buenos versos); el ilustrado jurisconsulto y periodista Ramón Rosa (1848-1893), biógrafo de Morazán, de José Cecilio del Valle (1881), del P. José Trinidad Reyes (1891), y buen costumbrista en "Mi maestra Escolástica"; los poetas Manuel Molina Vigil (1853-1883) el de mayor popularidad local en su tiempo, Carlos F. Gutiérrez y Lardizábal (1861-1899), que además de sus versos escribió la breve novela *Angelina* (1899), y José Antonio Domínguez (1869-1903) autor del "Himno a la materia".

En Nicaragua, los historiadores Tomás Ayón (1821-1887): *Historia de Nicaragua* (en tres volúmenes, 1882-1889) y José Dolores Gámez (*Historia de Nicaragua*, 1889).

En Costa Rica, Manuel Argüello Mora (1834-1902), primer novelista local, con *La trinchera, Elisa Delmar*, y muchas narraciones más, por lo general breves, unas de asunto histórico, otras de asunto contemporáneo; los historiadores León Fernández (*Historia de Costa Rica*, 1899), Manuel Jesús Jiménez (1854-1925) y Manuel María de Peralta (1847-1930); el poeta religioso José María Alfaro Cooper (1861-1938); el fabulista Juan Garita (1859-1912); y, el más interesante de todos, Pío Víquez (1850-1899), gran periodista persuasivo y a veces poeta de emoción simpática, como en los populares versos de "La torcaz".

En Panamá, los poetas Tomás Martín Feuillet (1834-1862), Amelia Denis de Icaza (1836-1910), José María Alemán (1830-1887), autor de las pulcras liras "En el valle de Pacora", y Federico Escobar (1861-1912), autor de lindos "Cantares panameños"; entre los prosistas, Gil Colunje (1831-1899) y Pablo Arosemena (1836-1920), de familia prominente en la política y en la vida cultural.

Al comenzar el movimiento literario que recibió el nombre de "modernista", entre 1880 y 1890, la literatura de la América Central entra en extraordinaria actividad. Asumen papel de iniciadores Francisco Gavidia (n. 1863- vive aún), escritor y poeta salvadoreño de muy varia cultura, y Rubén Darío (1867-1916), que entre 1896 y 1910 será la figura central y dominadora en la poesía castellana de ambos mundos. Darío divide sus primeros veinte años entre su Nicaragua natal y El Salvador; pasa después a Chile, donde publica *Azul,* libro de prosas y versos (1888); regresa a la América Central, donde reside de 1890 a 1893, salvo el breve período de su primer viaje a España y Francia en 1892; se traslada a Buenos Aires, donde publica *Prosas profanas* (1896), obra central para la nueva poesía de entonces; se dirige a España en 1899, viaja por Europa, y reside en Madrid o en París, como periodista o como diplomático, hasta 1914. Entonces regresa al Nuevo Mundo, al cual sólo había hecho cortas visitas desde 1899, y muere en León de Nicaragua antes de cumplir los cincuenta años. Sus funerales fueron extraordinarios: no los ha habido semejantes desde el entiero de Lope de Vega, para ningún otro escritor de lengua castellana.

Como Darío generalmente se ganó la vida escribiendo para periódicos, su producción en prosa y en verso, que se inicia en la adolescencia, es enorme, y no toda se ha recogido aún, a pesar del repetido intento de colección de Obras completas. El intento debe cumplirse, porque la significación histórica del autor lo exige. Entonces se podrá escoger, para colecciones selectas, la porción perdurable. Se dice que parte de la prosa firmada por él durante sus últimos años no es suya, sino obra de secretarios, por él retocada. De todos modos, de su obra en prosa tienen especial importancia los cuentos de *Azul,* los elogios ditirámbicos de *Los raros* (1896), las páginas preliminares de *Prosas profanas* y de *Cantos de vida y esperanza* (1905), las crónicas de sus primeros años de residencia en Europa, y en particular las impresiones de *Tierras solares* (1904), *El viaje a Nicaragua* (1907), las "Dilucidaciones" (1907) sobre procedimientos literarios, y unos cuantos —no muchos— de los retratos de escritores. La *Autobiografía* tiene escasísimo valor.

Azul es uno de los primeros ensayos de "prosa artística" en castellano a la manera francesa del siglo XIX; se aparta por igual del complejo párrafo oratorio y de las fórmulas rutinariamente ingeniosas del estilo narrativo español. Ha envejecido ya en los pasajes de tono *boulevardier;* en otros conserva su limpidez expresiva. La prosa de *Los raros* resulta recargada en ocasiones. Después, Darío adquiere gran soltura y matiz personal, singularmente en *Tierras solares*. Y quizás su prosa más original, y la que dice más cosas esenciales, o al menos características, es la del prólogo de *Prosas profanas*.

En verso, de los catorce a los veinte años, Darío amontona reminiscencias de lecturas: españoles de los siglos de oro, románticos de Francia,

de España y de América; después, Bécquer y los parnasianos; después todavía, los simbolistas, y sobre todos Verlaine. Sabe componer obra nueva con elementos muy varios. Ventura García Calderón ha señalado cómo de *Los Reales Sitios*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, toma Darío, junto con la forma métrica, el fondo pictórico de "Era un aire suave" (cuyo asunto, además, podría provenir del romance de Góngora "Desde Sansueña a París"). Otro caso semejante: el fondo pictórico de la "Sonatina" procede en parte de la "Primera página" de Gutiérrez Nájera ("Señora, ya está abierta la arábiga ventana. . ."). Los "Layes, canciones y dezires" son juegos de métrica arcaizante a la manera de Banville: el modelo de las estrofas lo halla en cuatro poetas aragoneses del siglo xv; el tono es moderno. La multitud de sus lecturas está demostrada en extenso libro de Arturo Marasso: si no todas, al menos buena parte de ellas dejaron sedimento en la obra. En otro libro, Mapes estudia las influencias de Francia como orientación general. Jesús Zavala rastrea las huellas del poeta de España y América en la obra de los primeros años. En suma, Darío tuvo una capacidad de absorción comparable a la de Lope. Y, como Lope, resultó siempre original, y la influencia que ejerció es mucho mayor que la recibida. Pero, además, desde los *Cantos de vida y esperanza* su estilo es íntegramente personal.

En la versificación, la riqueza de la obra de Darío es incomparable. Nunca había conocido nuestro idioma tanta variedad de formas. Cada época de la literatura castellana se había limitado a tres o a cuatro o a cinco tipos de verso; apenas desde fines del siglo xviii se empiezan a usar seis o siete con regularidad. No cuentan, porque no corrían en la circulación general, los ensayos métricos individuales, siempre renovados, siempre olvidados. En Darío reaparecen todos los metros conocidos desde los comienzos del idioma, o punto menos. Ningún verso tiene en sus manos carácter de ensayo: todos los maneja con maestría, como si estuvieran domados por largo uso, y todos suenan estrictamente adecuados al tema y al tono de la poesía en que aparecen. En metros familiares como el endecasílabo y el alejandrino renueva las calidades sonoras con la modificación de los acentos. Reintroduce el verso fluctuante, de larga tradición española; adopta el pie multiplicado, junto con José Asunción Silva ("Una noche — una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas. . ."); ensaya —con inesperada timidez— el verso libre a la manera francesa, que la vanguardia del siglo xx multiplicará hasta lo infinito.

Su evolución, como creador, es constante. Cuando comienza, sus asuntos son los de todos los poetas de su tiempo, y no excluyen la actualidad política. Después se vuelve poeta preciosista, que suspira por Versalles, pretende detestar la vida y el tiempo en que le tocó nacer, declara que en América no hay poesía sino en el suntuoso pasado indígena, "en la corte del Inca sensual y fino, o en la del gran Moctezuma de la silla

de oro". Y agrega: "Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman". Pero al ir a España siente la comunidad de la cultura hispánica y se convierte en "el poeta de la raza", que se exalta contra el imperialismo extranjero ("A Roosevelt") y canta a los pueblos que son "sangre de Hispania fecunda". Y el momento preciosista es mucho más americano de lo que se creía: el poeta de *Prosas profanas* habla de cortes y de palacios porque la riqueza y el refinamiento lujoso reaparecen en la América española entre 1880 y 1890; Versalles es, en realidad, la sublimación de la Buenos Aires de 1894. Y Buenos Aires aparece nominalmente en "Del campo" y "Canción de carnaval".

De joven, Rubén Darío es optimista; la alegría de vivir, el goce de las maravillas del mundo, dan a sus versos ritmos ágiles, sonoridad, color, brillo, lujo, ingenio, gracia. En *Prosas profanas* es el poeta del momento feliz que vivía entonces la América Española. El sentimiento personal se disfraza en formas crípticas ("El poeta pregunta por Stella"). Pero ya, de rato en rato, empieza a descubrir la amargura ("Coloquio de los centauros"). Poco después, la poesía se le oscurece con el lamento de la juventud que "se va para no volver" (como ya lo había dicho el cubano José Joaquín Palma, a quien Darío trató en Centro América), el vacío del éxito, las ruinas de esperanzas no cumplidas. Por fin, la vanidad de todo y el terror de la muerte llenan su espíritu. Y su cuerpo, tempranamente deshecho. El poeta que dio a la lengua castellana sus versos más jocundos —con los del Góngora juvenil— le da ahora sus versos más amargos —con los de Quevedo envejecido.

La inmensa popularidad de Darío sufre ahora el inevitable eclipse pasajero de todas las grandes famas: los nuevos, como siempre, quieren novedad y se apartan del ayer cercano. Pero en su poesía hay dos momentos inmortales: el de la alegría ante la hermosura del mundo, en *Prosas profanas;* el de la amargura ante la vanidad de la existencia humana, en *Cantos de vida y esperanza* y en *Poema del otoño.*

Contemporáneo de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), nativo de Guatemala, residente en Francia desde su adolescencia hasta su muerte, tuvo papel histórico muy superior a su mérito absoluto. Durante treinta años fue el cronista de la actualidad de París para el mundo de habla española, y desde su punto de vista informó bien. Hombre de su tiempo, cuyos gustos tenían fecha, informó mucho mejor en la época en que Pierre Louys representaba la novedad que en la época en que la representaba Marcel Proust. Y en general hablaba mejor de tópicos frívolos que de problemas graves. Su estilo fácil, lúcido, de sintaxis clara, de párrafo breve, sin sombra de pesadez, le sirvió a maravilla para sus propósitos, y ayudó a los demás en la tarea de clarificar la prosa castellana de fines del siglo XIX. De su incalculable producción (sus *Obras completas* se detuvieron, todavía muy lejos de justificar su título, en el tomo XXVI) deberá entresacarse para la posteridad una antología de muy

buenas páginas, como las finas y agudas de "Lo bonito en las letras", que lo revelan capaz de superar su propia frivolidad habitual, y las sombrías de "El palacio de Orestes".

Otro gran contemporáneo de Rubén, Aquileo Echeverría (1866-1909), contrasta con Gómez Carrillo: nunca salió de su Costa Rica natal, y leyendo sus *Concherías* podríamos imaginar que ni siquiera existe Europa. No sólo Europa: las ciudades mismas apenas existen. Esta limitación, el poeta sabe convertirla en fuerza. Su mundo es sólo el campo de Costa Rica, pero es un mundo completo: naturaleza, hogar, comercio, política, lenguaje propio, sabroso lenguaje rural, de base castiza, con adiciones de vocabulario indígena. Todo, sentido con limpio afecto y juzgado con discreta filosofía humorística. Manuel González Zeledón (1864-1936), conocido bajo el seudónimo de Magón, es el Aquileo Echeverría de la prosa: sus cuentos son de los mejores de tipo regional, costumbrista, que en América se hayan escrito.

En la abundante literatura de la América Central a partir de 1890, son figuras interesantes, además, el salvadoreño Alberto Masferrer, ensayista que maduró largamente su pensamiento hasta darle grave hondura humana; el guatemalteco Domingo Estrada (c. 1858-1901), mejor conocido por sus excelentes traducciones de "Las campanas" de Poe, el "Acuérdate de mí", de Musset, y "Los duendes", de Hugo; Justo A. Facio (1859-1931), nacido en Panamá, residente en Costa Rica, que alcanzó extraña intensidad en los versos de "Werther" y afinada delicadeza en los de "Mármol griego"; Santiago Argüello, de Nicaragua (1871-1940), poeta y escritor prolífico, desigual, a quien se recordará principalmente por versos como los de "El martirio de Santa Agueda"; Juan Ramón Molina, de Honduras (1875-1918), poeta de fantasía pictórica y sentimiento inquieto; Darío Herrera, de Panamá (1877-1914), cuentista de prosa pulcra y elegante; Lisímaco Chavarría, de Costa Rica (1877-1913), en cuyos versos hay coloridos apuntes de naturaleza y vida tropical (parte de su obra apareció bajo la firma de su mujer, Rosa Corrales de Chavarría); Román Mayorga Rivas, nacido en Nicaragua, residente en El Salvador, donde se distinguió como periodista y escribió versos sobre temas de naturaleza americana; Arturo Ambrogi, salvadoreño, pintor de la vida local en sus *Libros del trópico* (1915-1916) y de cuadros de viajes a través de América, Europa y Asia; finalmente, los novelistas costarricenses Jenaro Carnoda (n. 1863) y Claudio González Rucavado (1878-1929); los poetas María Cruz (1876-1915), de Guatemala, que además de sus versos escribió "Cartas" sobre su viaje a la India, Cristóbal Martínez ("Simón Rivas"), de Panamá (1867-1914), Vicente Acosta (m. 1908), de El Salvador, conocido por su *Brindis del bardo* y su *Lempira*, de asunto indígena, Jerónimo J. Reina (1876-1918), de Honduras, e Isaías Gamboa (1872-1904), colombiano que se naturalizó salvadoreño y alcanzó popularidad con su gracioso apunte "La sonrisa del retrato"; los dramaturgos costarricenses Eduardo

Calsamiglia (1918) y Carlos Gagini (1865-1929), mejor conocido por su buen *Diccionario de costarriquenismos* (1892); el novelista guatemalteco, residente en México, Enrique Martínez Sobral.

A generación posterior pertenecen Omar Dengo (1888-1928), de Costa Rica, ensayista meditativo de pensamiento muy personal; Ricardo Miró (1883-c. 1930), de Panamá, autor del delicado "Poema del ruiseñor", de "La leyenda del Pacífico" y del canto a la vieja ciudad de "Portobelo"; el poeta guatemalteco Juan Coto, y los poetas hondureños, muertos en la juventud, Jorge Zepeda (1883-1932), dado a los temas criollos ("Ritmos y colores de la tierruca", donde se destaca la autobiografía intitulada "Aire, pampa y sol"), Adán Coello (1885-1919) y Ramón Ortega (1885-1932), que trataron temas del repertorio de Darío (a Coello, elegante de forma, se le ha llamado "el mejor poeta de Honduras después de Juan Ramón Molina"); la afición criolla produce todavía "Los zorzales de San Pedro Sula" de Manuel Escoto (1895-1930), "Mi poema al río Ulúa", de Rubén Bermúdez (1891-1930), y "El adiós a mi pueblo", de Joaquín Soto (1897-1926).

El florecimiento literario de la América Central, se mantiene hoy. Baste mencionar los nombres —que todavía no pertenecen a la historia— del originalísimo Rafael Arévalo Martínez, de Máximo Soto Hall, de Flavio Herrera, de Luis Cardoza y Aragón, de Miguel Angel Asturias, en Guatemala; Alicia Lardé de Venturino, en El Salvador; Froilán Turcio, Rómulo Ernesto Durón y Rafael Heliodoro Valle, en Honduras; Azarías Pallais, Salomón de la Selva y Hernán Robleto, en Nicaragua; Ricardo Fernández Guardia, Roberto Brenes Mesén, Joaquín García Monge, benemérito director del *Repertorio Americano,* y Rafael Cardona, en Costa Rica; Octavio Méndez Pereira, en Panamá.

SECCION III

PERFIL DE SARMIENTO *

Poesía, teatro y novela acusan con la mayor claridad las líneas principales de nuestro movimiento romántico; y sin embargo, quien mejor lo encarna no es un poeta, sino un prosista que nunca ensayó el drama ni la novela, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Sarmiento tenía el ímpetu romántico pleno, la energía de la imaginación y el apasionado torrente de palabras, junto con vivaz percepción de los hechos y rápido fluir de pensamiento. Con todos esos dones, no se resignaba a quedarse en mero escritor; sólo pensaba en servir a su patria argentina, a Chile, a toda la América española. Educar fue pasión suya, la más temprana, educarse a sí mismo y educar al pueblo. En la infancia y la adolescencia trató de adquirir conocimientos, luchando contra la pobreza de su familia venida a menos, en su anticuada provincia montañosa de San Juan y logró darse el tiempo de educación que necesitaba, según sus propósitos. Tuvo que estudiar latín, que le interesó poco, pero le dio, dice, un instrumento valioso para la adquisición del francés y del inglés; leyó todo lo que pudo encontrar de filosofía, de historia, de doctrinas políticas, de pedagogía; como no podía dejar de leer cuanto cayera en sus manos, se leyó además la Biblia y muchos libros de religión. Cuando apenas contaba catorce años, sabía matemática suficiente para aprender el arte de la agrimensura ayudando el ingeniero francés Barreau. Como hombre del siglo XIX, tuvo la veneración de las ciencias de la naturaleza, aunque no fue mucho lo que

* Final de una de las conferencias dadas en inglés durante el año académico 1940-1941, en el Fogg Museum of Art de la Universidad de Harvard; se publicó (final del capítulo V) en *Literary Currents in Hispanic America*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1945, 345 págs. La traducción del *Perfil de Sarmiento* es del propio autor: se publicó en *Cuadernos Americanos*, México, "Homenaje a Sarmiento en el centenario de su inmortal *Facundo*", IV, núm. 5, septiembre-octubre de 1945, págs. 199-206. Recogido en *Ensayos en busca de nuestra expresión*.

de ellas pudo aprender en las tierras donde vivió hasta terminar la adolescencia. A los quince años empezó a enseñar, adoctrinando a gentes campesinas, junto a su tío el sacerdote José de Oro, a quien ayudó a construir una escuela y a reconstruir una iglesia herida por el rayo. No fue precoz en su vocación literaria. Después de muchos cambios de lugar y de trabajo, comenzó a escribir a los veinte y ocho años, y sus motivos fueron políticos: fundó su primer periódico, *El Zonda,* en San Juan, para combatir por la libertad y el progreso. Naturalmente tuvo que salir desterrado, y se estableció en Chile. Allí atrajo la atención de Manuel Montt (1809-1880), estadista de larga mirada, a quien no le puso temor la idea de encomendar a este maestro autodidacto la organización de la primera escuela normal de la América española (1842). Para entonces ya escribía en los periódicos principales de Chile y tomaba parte en la querella de clasicistas y románticos. Y aquel año fundó, además, el primer diario de Santiago, con el característico nombre de *El Progreso.*

De ahí en adelante, y durante toda su vida, tuvo siempre entre manos dos o tres o más tareas a la vez. En 1845 emprendió el estudio sistemático del despotismo en la Argentina, escogiendo como asunto la vida de Aldao, el fraile convertido en jefe militar, e inmediatamente después publicó *Facundo,* vida del feroz caudillo de La Rioja; por ello recibió de Alberdi, en momentos de irritación, el mote de "Plutarco de los bandidos". La biografía de Facundo Quiroga iba precedida por una descripción de la Argentina, especie de ensayo de geografía humana donde trató de discernir las causas de la enfermedad social del país, la tiranía engendrada por la anarquía; al final del libro iba el estudio de la situación política: allí demostraba que era inevitable la caída de Rosas y de todo el sistema del caudillaje, al cual sucedería la reconstrucción orgánica. Era una profecía sorprendente; se cumplió pocos años después. Este libro poderoso es la obra maestra de su tiempo en América. Ha sido la obsesión de muchos lectores cuya preocupación esencial es el problema de las causas y los remedios de los males que ha padecido y padece la América española.

Tres años (1845-1848) en Europa y en los Estados Unidos estudiando las nuevas orientaciones de la enseñanza, dieron como fruto dos nuevos libros: *De la educación popular* (1849) y *Viajes* (1849). Como respuesta a los absurdos ataques que le dirigían los partidarios de los caudillos, Sarmiento había escrito en 1843 un folleto, *Mi defensa;* al regresar a Chile lo desarrolló y lo convirtió en *Recuerdos de provincia* (1850), libro que contiene su autobiografía junto con descripciones ya vigorosas, ya pintorescas, ya delicadas, de la vida común en su tierra natal, y espléndidos retratos como el de Domingo de Oro.

A fines de 1851, Sarmiento se une al ejército de Urquiza, que marcha desde Entre Ríos para luchar contra Rosas en Buenos Aires, y asume el papel de boletinero oficial de la campaña; estuvo presente en la batalla de Caseros (3 de febrero de 1852), donde quedó finalmente derrotado el

dictador, y narró sus experiencias en un libro muy original, *Campaña del Ejército Grande* (1852). Se había alcanzado la meta, al parecer. Pero Sarmiento se separó de Urquiza, en quien hallaba todavía demasiados rasgos de caudillo, y regresó a Chile. Al fin volvió a Buenos Aires (1855), para comenzar su larga carrera de constructor de la nación, el más grande que en su especie ha conocido América. Su carrera abarcó muchas campañas en la prensa y en el Congreso, dos años de gobierno en San Juan (1862-1864), tres como ministro en los Estados Unidos (1866-1868), seis como presidente de la República (1868-1874). El prodigioso catálogo de sus hazañas comprende centenares de escuelas y bibliotecas, observatorios astronómicos, jardines botánicos y zoológicos, parques, carreteras, ferrocarriles, barcos, líneas telegráficas, inmigración, hasta nuevas ciudades. Tuvo parte en toda contienda cuyos motivos fueran la libertad y la justicia, y, sobre todas cosas, la regeneración del pueblo mediante la educación. La guerra de tres países —Brasil, Uruguay, Argentina— contra el Paraguay llegó a su término mientras él gobernaba, y a su gobierno se le pidió que formulara sus demandas territoriales; la inmortal respuesta la dio su ministro de Relaciones Exteriores, Mariano Varela: "La victoria no da derechos".

Sarmiento vivió pluma en mano, y escribió tanto después de regresar del destierro como antes; artículos de periódico, discursos, mensajes e informes oficiales, libros de texto, vidas de hombres que le interesaron (Lincoln, o el naturalista Muñiz, o su propio hijo, Dominguito, que murió en la guerra del Paraguay mientras él se hallaba en los Estados Unidos); finalmente emprendió una vasta obra sociológica que nunca terminó, *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883).

A su propio período inicial pertenecen sus tres libros mejores, *Facundo, Recuerdos de provincia, Viajes.* Están sólidamente construidos; los escribió de prisa, pero concibió su estructura íntegra y armoniosa desde el principio. Hechos y teorías, en ellos, marchan de la mano. Todo hecho que observa —y observa mucho— está siempre, implícita o explícitamente, en relación con un amplio y coherente sistema de ideas. Todo lo que atrae su atención lo espolea a pensar. Pero su mirada no es sólo intelectual; es también imaginativa. Tiene el don descriptivo: su pintura de Río de Janeiro en diez líneas es un ejemplo clásico. No menos clásica es su pintura de las pampas de la Argentina en las primeras páginas del *Facundo,* después de la Introducción; culmina en aquel momento en que la mesnada de gauchos "vuelve maquinalmente la vista hacia el sur, al más ligero susurro del viento que agita las yerbas secas, para hundir sus miradas en las tinieblas profundas de la noche, en busca de los bultos siniestros de la horda salvaje (de indios) que puede de un momento a otro sorprenderla desapercibida; si el oído no escucha rumor alguno, si la vista no alcanza a calar el velo oscuro que cubre la callada soledad, vuelve sus miradas, para tranquilizarse del todo, a las orejas de algún caballo que esté inme-

diato al fogón, para observar si están inmóviles y negligentemente echadas hacia atrás; entonces continúa la conversación interrumpida. . ." Cuando escribió estas páginas excitantes, Sarmiento conocía la pampa sólo de oídas.

A veces su pensamiento mismo encarnaba en imágenes: así, el doctor Francia, el tirano del Paraguay "muerto de la quieta fatiga de estar inmóvil pisando un pueblo sumiso"; o el viajero ignorante que nada entiende de las modernas maravillas de invención técnica que se le muestran: "el Anacarsis no viene con sus ojos de escita a contemplar las maravillas del arte, sino a riesgo de injuriar la estatua con sólo mirarla"; o nuestras tradiciones latinas, resumidas en una frase: "pertenecemos al Imperio Romano"; o los hábitos de los gauchos, a quienes describe viviendo en una edad de cuero, porque el cuero les servía no sólo para calzado, sombreros, trajes, camas, sillas, mesas y alfombras, sino también para techar casa y para construir botes.

Tuvo extraña maestría de lenguaje. Hubo muchas leyendas sobre él mientras vivió, y una de ellas lo ha sobrevivido: la de su estilo descuidado. Como inició su carrera literaria cuando era nuevo el romanticismo y las opiniones en literatura estaban gobernadas todavía, a sabiendas o no, por las doctrinas clasicistas, se le condenó en nombre del siglo XVIII. Transcurridos cien años, sus escritos nos lo revelan como maestro. Es desigual, sin duda. Como hombre público y como periodista escribió muchas páginas que no esperó vivieran más de un día; pero las hemos recogido todas. Es apresurado, como hombre que escribía para la publicación inmediata: apresurado, además, porque las ideas se le agolpaban con impulso tumultuoso y en ocasiones se olvidaba de enlazarlas adecuadamente, es a menudo elíptico. "Un estilo castizo y correcto —decía en 1842— sólo puede ser la flor de una civilización desarrollada y completa". Pero nunca fue descuidado a la manera de los mediocres, y nunca escribió jerga periodística, ni siquiera en sus artículos de periódico sin firma. Su estilo tenía vigor de raza y podía alzarse hasta la brillantez sin esfuerzo. Acertaba muchas cosas con la palabra justa, que podía ser un solo adverbio, como cuando habla del "camino que sólo conduce a la riqueza". Se le acusó de caer en el galicismo, plaga que infectó el idioma castellano durante los siglos XVIII y XIX; en verdad, sólo hizo uso de unas pocas palabras de origen francés, y ésas las empleó, por lo común, deliberadamente: creía que el empobrecido español de sus tiempos necesitaba enriquecerse. Al contrario: su lenguaje era ricamente idiomático, cualidad que heredó del habla tradicional de su provincia nativa, libre entonces, como ahora, de los vientos internacionales que soplan sobre Buenos Aires. "Mi español —decía— es algo colonial".

Los libros que escribió después de su regreso a la Argentina en 1855 no igualan, como literatura, a los que escribió antes: estaba entonces más urgido que nunca por la desconcertante multiplicidad de sus actividades;

además, ahora era constructor, que se exprimía en "la labor del mundo" para alcanzar "el prodigio del año", y no ya el combatiente crítico cuyos ojos tratan de escudriñar bajo las apariencias para penetrar hasta el corazón de la realidad social. Pero todavía escribió páginas magníficas, como el discurso sobre la bandera, al inaugurarse la estatua de Belgrano. Poco antes de su muerte. Sarmiento resumió su autobiografía en pocas palabras, apropiada conclusión de semejante vida:

> Partiendo de la falda de los Andes nevados (dice), he recorrido la tierra y remontado todas las pequeñas eminencias de mi patria.
>
> No se describiría con menos frases vida más larga. He vivido en todas partes de la vida íntima de mis huéspedes y no como viajero. Dejo tras de mí un rastro duradero en la educación y columnas miliares en los edificios de escuelas que marcarán en América la ruta que seguí.
>
> Hice la guerra a la barbarie y a los caudillos en nombre de ideas sanas y realizables, y, llamado a ejecutar mi programa, si bien todas las promesas no fueron cumplidas, avancé sobre todo lo conocido hasta aquí en esta parte de América.
>
> He labrado, pues, como las orugas mi tosco capullo, y, sin llegar a ser mariposa, me sobreviviré para ver que el hilo que depuse será utilizado por los que me sigan.
>
> Nacido en la pobreza, criado en la lucha por la existencia, más que mía, de mi patria, endurecido a todas las fatigas, acometiendo todo lo que creí bueno, y coronada la perseverancia con el éxito, he recorrido todo lo que hay de civilizado en la tierra, y toda la escala de los honores humanos, en la modesta proporción de mi país y de mi tiempo; he sido favorecido con la estimación de muchos de los grandes hombres de la tierra; he escrito algo bueno entre mucho indiferente; y sin fortuna, que nunca codicié, porque era bagaje pesado para la incesante pugna, espero una buena muerte corporal, pues la que me vendrá en política es la que yo esperé, y no deseé mejor que dejar por herencia millares en mejores condiciones intelectuales, tranquilizado nuestro país, aseguradas las instituciones y surcado de vías férreas el territorio, como cubiertos de vapores los ríos, para que todos participen del festín de la vida, de que yo gocé sólo a hurtadillas.

ENRIQUILLO *

ABUNDARON en la América española, durante el siglo XIX, los autores de libro único. En nuestros primeros cien años de vida independiente resultaba difícil para nuestra inquietud y desasosiego la forma larga y lenta del libro; más difícil aún el imprimirlos. Antes de 1810, la existencia tranquila, estrecha, donde la política estaba prohibida, empujaba al criollo hacia la lectura y la escritura como refugios contra la modorra colonial. Se producía mucho, a pesar de las pocas esperanzas de publicar: poemas en octavas reales— el más largo de nuestro idioma se escribió en América—,

* *La Nación,* Buenos Aires, 13 de enero de 1935. Este ensayo, combinado con los dedicados a las letras de Santo Domingo, sirvió de base al prólogo ("Reseña de la Historia Cultural de la República Dominicana") del *Enriquillo,* Buenos Aires, W. M. Jackson, 1946.

crónicas prolijas, series de sermones, artes de lenguas indias... Pero con la independencia, el criollo se hace político. De 1810 a 1890, cada criollo distinguido es triple: hombre de Estado, hombre de profesión, hombre de letras. Y a esos hombres múltiples se les debe la mayor parte de nuestras cosas mejores. Después la política ha ido pasando a las manos de los especialistas: nada hemos ganado; antes hemos perdido. Y hacia 1890 reaparecen los escritores puros; con ellos la literatura no ha perdido en calidades externas, pero sí en pulso vital.

Manuel de Jesús Galván (1834-1910) es de los escritores de libro único. El suyo es la larga y lenta narración *Enriquillo*, que consumió muchos años de su activa existencia. Ni antes había escrito otro, ni otro escribió después.

Había crecido, intelectualmente, entre las ruinas de la cultura clásica y escolástica que tuvo asiento en las extintas universidades coloniales de Santo Domingo. De la cultura moderna, sólo se incorporó íntimamente la que ya circulaba en la España del siglo XVIII. Hasta en la literatura, sus límites naturales eran anteriores a la independencia de América o a lo sumo contemporáneos de ella: en España, Jovellanos y Quintana; fuera, Scott y Chateaubriand. Cuanto vino después resaltaba en él como mera adición, cosa accidental, no sustantiva. Fue, por eso, escritor de tradición clásica con tolerancia para el romanticismo; pero su tradición radicaba principalmente en el clasicismo académico del siglo XVIII. Así sucedía en toda América, salvando las excepciones, como Montalvo.

De acuerdo con los hábitos criollos de entonces, Galván, escritor, abogado, va hacia la política: su actitud será de conservador, de amigo de las tradiciones, con tolerancia para las tendencias liberales. Sólo en torno al problema de la religión en la enseñanza se mostró inflexible. Acepta como hechos, en América, la independencia y la república; acepta después, cuando la inicia el partido en que se alista, la reanexión de su patria isleña a la monarquía española (1861-1865): desesperado intento para salvar la hispanidad de Santo Domingo, en zozobra frente a la amenaza de la franco-africana Haití, dueña del occidente de la isla.

Cuando España se va de Santo Domingo, Galván se va con España. Su patria de adopción lo eleva a la intendencia de Hacienda en Puerto Rico. Pero la tierra nativa lo atrae: se reincorpora a ella, y pronto aparece como ministro en el ejemplar gobierno de Espaillat (1876).

Hasta sus setenta años permanecerá en la vida pública: no será jefe orientador, ni será en verdad político activo; será el hombre eminente a quien los gobiernos llaman para que los ilustre como jurista o para que los honre en la magistratura o al frente del Ministerio de Relaciones Exteriores o en misiones diplomáticas.

Desde que regresa a su país, tras el episodio español de su vida, su actitud es la de quien está por encima de las pequeñeces locales. El pueblo no siempre creerá legítima su actitud; pero él no la abandona. Su casa, de tono europeo en aquella época ingenuamente criolla, es asiento de letras clásicas, hogar de buena música, escuela de fina cortesía.

De la pluma de Galván salieron excelentes artículos; la hazaña del libro se da una vez sola, con *Enriquillo*. Es obra de muchos años, ocho o diez. Se publica incompleta en 1879; íntegra en 1882. El autor la llama "leyenda", extraño nombre que en la España y la América del romanticismo se daba a obras de imaginación tejidas con hilos de historia. Pero en esta novela no hay nada legendario ni fantástico: todo lo que no es rigurosamente histórico es claramente verosímil. Cede Galván a la costumbre, que Francia difundió, de atribuir a los personajes históricos amores de que la historia no habla; para explicar la súbita muerte de María de Cuéllar, apenas casada con el conquistador de Cuba, el fuerte pero tornadizo Diego Velázquez, la pinta enferma de amores, de contrariados amores con Juan de Grijalva, entonces "mancebo sin barbas, aunque mancebo de bien". Y esta invención tuvo descendencia; de allí nació el drama del grande y singular poeta Gastón Deligne, *María de Cuéllar,* que Pablo Claudio convirtió en ópera.

A Enriquillo y a su mujer, Galván los hace entroncar en la más ilustre familia indígena de la isla. A ella, mudándole el nombre histórico de Lucía en Mencía, la hace hija de Higuemota (en verdad Higüeimota o Aguaimota) y del español Hernando de Guevara; nieta, en fin, de Caonabó, el rey de la Maguana, el más enérgico de los cinco grandes caciques, y de Anacaona, la reina cortés, reina de tristes destinos, cuyos dones de invención artística tanto admiraron los españoles en el areito que dirigió, cantado y danzado por trescientas vírgenes escogidas, en honor del Adelantado Bartolomé Colón. A él lo declara sobrino de Anacaona y de Behechío, el rey de Jaraguá, atribuyéndole como primitivo nombre indio el de Guarocuya: se apoya en el recuerdo de Guaorocuyá, pariente de la familia real, que murió ahorcado en los primeros años de la conquista.

Y Galván crea, según es de esperar, personajes nuevos, como Pedro de Múgica, en cuya figura carga las pinceladas de betún; variante del Adrián de Múxica de la historia, pariente de Guevara a quien el Descubridor mandó arrojar desde una almena porque, condenado a la horca, dilataba la ejecución de la sentencia diciéndole al confesor que no recordaba todos los pecados que debía declarar para bien morir.

En lo sustancial, la novela se ciñe con extraordinaria fidelidad a la historia; por lo menos, a la historia de la conquista como la contó fray Bartolomé de Las Casas. Galván, hondamente español en sus devociones

y en su cultura, no solamente participó en la reintegración de su país al decaído imperio hispánico; después, en su restaurada república, mantuvo el culto de España: así, en 1900, lo vemos defenderla contra la tesis extravagante de la insensibilidad que postuló Nicolás Heredia. Y sin embargo, para escribir su novela escoge como asunto la primera rebeldía consciente y organizada de América contra España y como fuente y autoridad al gran acusador de los conquistadores. Quiere que su obra sirva, en parte, como lección que ayude a resolver los problemas de España en Cuba y Puerto Rico.

Pero todo cabe, todos los contrarios se concilian, dentro de la robusta fe hispánica de Galván. A Enriquillo, el cacique bautizado, el indio con nombre de español, lo ha conquistado espiritualmente la civilización europea: Juan de Castellanos, en sus *Elegías de varones ilustres de Indias*, lo llama "gentil letor, buen escribano"; en la religión guardó siempre las prácticas que le enseñaron los frailes de San Francisco, con quienes se educó en la Verapaz. Sólo se rebela porque se abusa de él, porque pide justicia y se la niegan. ¡Hasta el implacable Oviedo le concede razón! Su rebelión de catorce años (1519-1533) termina cuando el emperador Carlos V le da garantías, en carta personal que entrega el impávido capitán Francisco de Barrionuevo, y cuando fray Bartolomé de Las Casas, penetrando en las inexpugnables sierras de Bahoruco, le lleva palabras de paz. Y entonces Enriquillo, a quien se le llamaba don Enrique desde que así lo designó en su carta el Emperador, se establece pacíficamente en Boyá con sus indios libres, cuya sangre se perpetúa hasta hoy en familias bien conocidas.

Hay en la novela conquistadores violentos y encomenderos empedernidos; pero abundan los hombres rectos, los leales, los bondadosos. Galván reparte con exceso de simetría la bondad y la maldad. Sólo en los encargados de funciones públicas, como Diego Colón, el virrey almirante, acierta a señalar como móviles los intereses de la acción, indiferentes a la moral particular de cada acto. Eso debieron de enseñárselo sus experiencias en la política. Y sin embargo, ve con antipatía a fray Nicolás de Ovando, hombre sin humanidad, alma sin curvas, fortaleza cerrada, sin ventanas desde donde contemplar el dolor de los indios, pero honesto, justo y exacto como balanza de precisión en su gobierno y trato de europeos.

Sobre el tumulto de la conquista y la refriega de las granjerías, se levanta como columna de fuego el ardimiento espiritual de fray Bartolomé de Las Casas, en quien Galván no ve, como los irreflexivos, al detractor de sus compatriotas, sino la gloria más pura de España.

Y así, este vasto cuadro de los comienzos de la vida nueva en la América conquistada es la imagen de la verdad, superior a los alegatos de los disputadores: el bien y el error, la oración y el grito, se unen para concertarse en armonía final, donde españoles e indios arriban a la paz y se entregan a la fe y a la esperanza.

CIUDADANO DE AMERICA *

"DADME la verdad, y os doy el mundo. Vosotros, sin la verdad, destrozaréis el mundo; y yo con la verdad, con sólo la verdad, tantas veces reconstruiré el mundo cuantas veces lo hayáis vosotros destrozado". Así era, en Hostos, la delirante fe en la verdad, llama del incendio engendrado, como dijo Nietzsche, "en aquella creencia milenaria, en aquella fe cristiana, que antes fue la de Platón, y para quien Dios es la verdad y la verdad es divina".

Pero no sólo arde en Hostos la fe en la verdad: arde, con más alta llama, la pasión del bien, pasión de apóstol.

Porque Hostos vivió en los tiempos duros en que florecían los apóstoles genuinos en nuestra América. Nuestro problema de civilización y barbarie exigía, en quienes lo afrontaban, vocación apostólica. El apóstol corría peligros reales, materiales; pero detrás de él estaba en pie, alentándolo y sosteniéndolo, la hermandad de los creyentes en el destino de América como patria de la justicia.

A Eugenio María Hostos (1839-1903), el ansia de justicia y libertad lo enciende para la misión apostólica. Al nacer en Puerto Rico, abre los ojos sobre la injusticia como sistema social: desde la situación colonial de la isla entre tantos pueblos emancipados de Europa, que trabajosamente aprendían a ser dueños de sí, hasta la institución de la esclavitud. Antes de la adolescencia (1851) va a España, donde permanecerá hasta cumplir los treinta años. Allí comprende la esencia de los males que atormentan a todo el mundo hispánico, en la patria europea y en las patrias desgarradas de América: la falta de clara conciencia social que anime la estructura política. Conoce a hombres y mujeres —Pi y Margall, Concepción Arenal, Sanz del Río y sus discípulos—, en quienes germina otra España, renovada, purificada. De ellos aprende y con ellos trabaja.

Devora conocimientos: ciencia y filosofía, arte y literatura. Pero su ansia de justicia y libertad —ansia humana, física, ansia de hijo de Puerto Rico— se convierte en pensamiento cuyo norte es el bien de los hombres, se hace "trascendental", como gustaban decir sus amigos los krausistas. Vive desde entonces entregado a su meditación filosófica y a su acción humanitaria, embriagado de razón y de moral. Su carácter se define: estoico, según la tradición de la estirpe; severo, puro y ardiente; sin mancha y sin desmayos.

* Se publicó en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril de 1935; reproducido en *Hostos, Moral social*, Losada, "Grandes Escritores de América", núm. 2, Buenos Aires, 1939, págs. 7-13. Recogido en *Ensayos en busca de nuestra expresión*.

Piensa en el porvenir de España y en la libertad de las Antillas: las concibe autónomas dentro de una federación española. Trabaja activamente para preparar el advenimiento de la república; de sus compañeros recibe la promesa de la autonomía antillana. Pero en 1868, al iniciarse el período de transformación, ve cómo se desdeña y pospone el desesperado problema de Cuba y Puerto Rico. El desengaño lo inflama. Pudo haberse quedado, pudo hacerse escritor famoso. Pero decidió romper con España y lo hizo en memorable discurso del Ateneo de Madrid.

Cuba se arroja a su primera revolución de independencia (1868-1878); Hostos se dedica a trabajar en favor de ella. Hasta embarca con Aguilera rumbo a los campos de la insurrección; naufraga, y nunca llega a conocer la isla maravillosa. Recorre entonces las Américas, de Norte a Sur y de Atlántico a Pacífico, explicando con palabras y pluma el problema de las Antillas, reclamando ayuda para los combatientes. De paso, interviene en problemas de civilización de los países donde se detiene: en el Perú protege a los inmigrantes chinos; en Chile defiende el derecho de las mujeres a la educación universitaria; en la Argentina apoya el plan del Ferrocarril Transandino, y en homenaje, la primera locomotora que cruzó los Andes se llamó Hostos.

Fracasada la guerra de los Diez Años, aplazada la independencia de Cuba, pero abolida siquiera la esclavitud en las Antillas españolas, Hostos no abandona la lucha: le da forma nueva. Se establece en la única Antilla libre, en Santo Domingo, y allí se dedica a formar antillanos para la confederación, la futura patria común, la que debería construirse "con los fragmentos de patria que tenemos los hijos de estos suelos". Pero el propósito lejano, que a él no se lo parecía, quedó oscurecido bajo el propósito inmediato: educar maestros que educaran después a todo el pueblo. Esos maestros debían ser, según su fórmula, "hombres de razón y de conciencia". Con ayuda de hombres y mujeres desinteresados de antemano, encendidos —ellos también— en llama apostólica, implantó la enseñanza moderna, cuyo núcleo es la ciencia positiva, allí donde se concebía la cultura dentro de las normas clásicas y escolásticas que sobrevivían de las viejas universidades coloniales; enseñó la moral laica, forjando los espíritus "en el molde austero de la virtud que en la razón se inspira". La obra fue extraordinaria: moral e intelectualmente comparable a la de Bello en Chile, a la de Sarmiento en la Argentina, a la de Giner en España. Sólo el escenario era pequeño.

La Escuela Normal de Hostos (1880-1888) encontró oposición en los representantes de la antigua cultura; pero sus enemigos reales no eran ésos, que en mucho llegaron a transigir o a cooperar con él: entre "cleros" ajenos a traición, entre hombres de buena fe, la lucha leal puede trocarse en colaboración. El enemigo real estaba donde está siempre, en contra de la plena cultura, que lo es "de razón y de conciencia", tanto de conciencia como de razón: estaba en los hombres ávidos de poder político y so-

cial, recelosos de la dignidad humana. El déspota local decía que los discípulos de Hostos llevaban la frente demasiado alta. Después de nueve años, "cansado de las luchas con el mal y con los malos", Hostos decidió alejarse del país.

Fue a Chile, donde pudo vivir tranquilo diez años (1889-1898), entregado a la enseñanza. Influyó en la reforma de las escuelas, dando ejemplo de modernización de los planes de estudios y de los métodos; participó en la enseñanza universitaria, como antes en Santo Domingo. Santiago de Chile lo declara hijo adoptivo de la ciudad; la comisión oficial que exploraba el Sur da su nombre a una de las montañas patagónicas. Pero a veces, en medio de aquella paz, su alma inquieta echaba de menos los estímulos del hervor antillano: "¡Y no haberme quedado a continuar mi obra!".

En 1898, cuando va a terminar la segunda guerra cubana de independencia con la intervención de los Estados Unidos, Hostos corre a reclamar la independencia de Puerto Rico. ¿Qué menos podía esperar el antiguo admirador de los Estados Unidos, cuyas libertades, antes simples y diáfanas, exaltaba siempre como paradigmas frente a Europa enmarañada en tiranías y privilegios? Ahora tropezó de nuevo con la injusticia: los dueños del poder no soltaron la presa gratuita. ¡Con cuánta amargura lamentó que las naciones de la América española no se adelantaran a los Estados Unidos, como él lo había propuesto, en la defensa de Cuba!

Volvió a Santo Domingo en 1900, a reanimar su obra. Lo conocí entonces: tenía un aire hondamente triste, definitivamente triste. Trabajaba sin descanso, según su costumbre. Sobrevinieron trastornos políticos, tomó el país aspecto caótico, y Hostos murió de enfermedad brevísima, al parecer ligera. Murió de asfixia moral.

Es vastísima la obra escrita de Hostos. En su mayor parte obra de maestro: hasta cuando no es estrechamente didáctica para uso de aulas esclarece principios, adoctrina, aconseja. Y cuando la necesidad de las aulas no la hace meramente científica o pedagógica (como el precioso manual de *Geografía evolutiva* para las escuelas elementales de Chile), lleva enseñanza ética; su preocupación nunca está ausente.

Todo, para este pensador, tiene sentido ético. Su concepción del mundo —su optimismo metafísico como la llama Francisco García Calderón— está impregnada de ética. La armonía universal es, a sus ojos, lección de bien. Pero su ética es racional; cree que el conocimiento del bien lleva a la práctica del bien; el mal es error ("en el fondo de este caos no hay más que ignorancia"). Está dentro de la tradición de Sócrates, fuera de la corriente de Kant; pero Kant influye en su rigurosa devoción al deber.

Como la razón es el fundamento de su moral, difundirá el culto de la razón y de su fruto maduro en los tiempos modernos: las ciencias de la naturaleza. Por eso, soñando con el bien humano, exalta la fe en la persecución y la adquisición de la verdad. Sólo lo asombra, a ratos, "la eternidad de esfuerzos que ha costado el sencillo propósito de hacer racional al único habitante de la tierra que está dotado de razón".

Y por eso, sus singulares dones de artista, de escritor, los sacrifica, los esclaviza a los fines humanitarios. Como Martí, para quien fue uno de los pocos maestros (leyendo el *Plácido* de Hostos —1872— se reconoce el magisterio). Pero mientras para Martí arte y virtud, amor y verdad viven en feliz armonía ("todo es música y razón"), Hostos sospecha conflictos entre belleza y bien: resueltamente destierra de su república interior a los poetas si no se avienen a servir, a construir, a levantar corazones.

Hizo música, versos, teatro, para su intimidad personal y familiar; de sus novelas, la única conocida, *La peregrinación de Bayoán* (1863), es alegoría de su pasión: la justicia y la libertad en América. Pero el artista que él en sí mismo desdeñaba sobrevivía en la extraña fuerza de su estilo, sobreponiéndose a los hábitos didácticos; con su manía simétrica, de que lo contagiaron krausistas y positivistas. Hasta sus cartas salen escritas con espontánea perfección luminosa. Y, como gran apasionado, conservó el don oratorio.

De sus libros, el que mejor lo representa es la *Moral social* (1888). Demasiado lleno de preocupaciones humanas y sociales para filósofo puro u hombre de ciencia abstracta, sus intentos teóricos son cimientos apresurados donde asentar su casa de prédica. Los dos breves tratados de *Sociología* (1883, 1901), son esbozos para iniciar a estudiantes del magisterio en la consideración de los problemas de la sociedad humana: es ingeniosa su estructura, pero quedan fuera de los caminos actuales de la ciencia social, empeñada en acotar su campo y depurar sus datos antes de intentar de nuevo las construcciones teóricas a que ingenuamente se lanzó el siglo XIX; ofrecen agudas observaciones concretas, especialmente las que tocan a nuestra América. En su curso de *Derecho constitucional* (1887) expone audazmente su concepción política, desdeñando todo eclecticismo y desentendiéndose de la mera erudición —que poseía— de doctrinas y de historia: su propósito es convencer a lectores y oyentes de que la organización de los estados debe fundarse sobre principios de razón y normas éticas.

Y en la *Moral social,* poco interesa la exposición de las tesis sobre "relaciones y deberes"; su fuerza y su brillo aparecen cuando discurre sobre "las actividades de la vida" —en particular sobre la política, las profesiones, la escuela, la industria—, hasta culminar en la discusión sobre el uso del tiempo: la civilización sólo será real cuando haya enseñado a todos los hombres a hacer buen uso del tiempo que les sobre.

Junto a la *Moral social* hay que poner el extraordinario discurso que Hostos pronunció en la investidura de sus primeros discípulos (1884): en él declaró toda su fe, describiendo en síntesis, con singulares parábolas y relampagueantes apóstrofes, el ideal y el sacrificio de su vida, sus principios éticos y su concepto de la enseñanza como base de reforma espiritual y de mejoramiento social. Piensa Antonio Caso que este discurso es la obra maestra del pensamiento moral en la América española.

Pero en todo, tratados, lecciones, discursos, cartas, artículos con que en muchedumbre sirvió a nuestra América, desde la descripción de los puertos del Brasil hasta el homenaje a los poetas y el estudio de *Hamlet,* en que la observación psicológica se une a la reflexión moral, Hostos se revela siempre, en pensamiento y forma, lo que fue: uno de los espíritus originales y profundos de su tiempo.

LA SOCIOLOGIA DE HOSTOS *

ANTES que pensador contemplativo, Eugenio María de Hostos fue un maestro y un apóstol de la acción, cuya vida inmaculada y asombrosamente fecunda es un ejemplo verdaderamente *superhumano.* Nacido en Puerto Rico, se educó en España, en la época del *krausismo;* no sólo estudió las ciencias, sino también la filosofía clásica, los pensadores alemanes, los positivistas y su pedagogía; y cuando empezaba a distinguirse entre la juventud intelectual de la metrópoli [1], prefirió, a un porvenir seguro de triunfos y de universal renombre, el oscuro pero redentor trabajo en pro de la tierra americana, y se lanzó a laborar por la independencia de Cuba, por la dignificación de Puerto Rico, por la educación en Santo Domingo. Pedagogo era en verdad, y en Santo Domingo y después en Chile se agigantó y multiplicó como difundidor de instrucción. Luchó hasta el fin, hasta cuando más destrozos hacía en su espíritu la colosal tormenta que azotaba las Antillas, la parte que más amó de su América. Al morir en 1903, dejó publicados diez y ocho volúmenes e inédito un enorme material de escritos literarios y científicos. Sólo dos de sus grandes obras doctrinales publicó en vida: la *Moral social* y el *Derecho constitucional.* El *Tratado de sociología* inicia la serie póstuma que se completará con otros trabajos monumentales: la *Psicología,* la *Moral individual,* la *Ciencia* y la *Historia de la pedagogía,* el *Derecho penal,* y tantos más.

* En *Ensayos críticos.* La Habana. Imprenta Esteban Fernández, 1905 y en *Horas de Estudio.* París, Ollendorf, [1910].

[1] En su reciente "episodio nacional", *Prim,* Pérez Galdós recuerda la presencia de Hostos en el Ateneo de Madrid. Sus ideas sociológicas y jurídicas están comentadas en obras de Azcárate, de Posada y otros españoles.

El volumen de *Sociología* comprende dos tratados: el primero, que es el más importante, data de 1901; el segundo, que se ofrece como resumen del anterior, es un esbozo, un conjunto de breves nociones, y data de 1883. Estas nociones fueron escritas para el Curso superior de la Escuela Normal de Santo Domingo: a pesar de que hoy todavía se discute en muchas universidades si la sociología debe ser admitida en los programas, Hostos la había incluido, hace más de veinte años, en la enseñanza de los maestros dominicanos. Aunque inéditas, siguieron estas lecciones sirviendo de texto o de norma para el estudio de la sociología en la escuela citada, hasta que en 1901 Hostos, de regreso de Chile, tras una ausencia de doce años, dictó el *Tratado* más extenso.

Por haberse escrito para escuela de estudios no especializados, esta obra no alcanza las proporciones de los vastos cuerpos de doctrina en que generalmente se exponen los nuevos sistemas o teorías, y por las condiciones en que fue compuesta y publicada, sin la revisión del autor, presenta algunos detalles oscuros. Pero es una obra cuya importancia sería difícil exagerar; cuanto le falta en extensión, tanto gana en intensidad, y su exposición, tan lógica y concisa como rica de datos, lleva notable ventaja a la minuciosa y redundante exposición de casi todos los teorizantes de la sociología.

El mérito original de este trabajo es tanto mayor, cuanto que, en el momento en que Hostos escribió las primeras *Nociones,* la ciencia social distaba mucho de su actual estado de febril elaboración: había él estudiado las obras de Comte y de Spencer, y los comentarios de Littré y de Mill, como también los pensamientos de los precursores, desde Aristóteles hasta Hegel; pero debía conocer poco de los trabajos, entonces recientes, de Schäffle y Lilienfeld, Fouillée y De Roberty, y aún nada habían escrito los otros contemporáneos fundadores de sistemas sociológicos.

Hostos comienza el primer grupo de lecciones señalando el lugar que ocupa la sociología (el último) entre las ciencias, y la define como ciencia abstracta que abarca todo el orden superorgánico, después de establecer dos clasificaciones de los conocimientos: una, metodológica, que los divide en abstractos y concretos, siguiendo a Comte, con escasa diferencia en los enunciados, y otra, ideológica, que los refiere a los tres órdenes de evolución deslindados por Spencer.

Luego traza los orígenes de la ciencia social, y fija su método ("el inductivo-deductivo, porque su verdadero procedimiento es el experimental"); induce, de las experiencias históricas, "la realidad de la vida colectiva del ser humano, la igualdad de la naturaleza del ser colectivo en todos los tiempos y lugares, y su igual conducta en igualdad de circunstancias y en todo lo esencial a su naturaleza"; y, apoyándose en observaciones de hechos importantes, formula seis leyes fundamentales; Sociabilidad, Trabajo, Libertad, Progreso, Conservación y Civilización o Ley del Ideal, que son productoras, cuanto las leyes positivas de la sociedad están en correlación con ellas, del verdadero *orden social.*

Para terminar, divide la sociología en teórica y práctica; al esbozar el objeto de la primera, define la Sociedad como ser u organismo viviente cuyos órganos son seis: el Individuo, la Familia, el Municipio, la Región, la Nación y la Humanidad; y analiza brevemente las teorías sociológicas conocidas en aquel momento: la individualista y la socialista, demasiado exclusivas; la *sociocrática* de Comte, que condena por apriorística, y la *orgánica,* que propone como la más aceptable, con reservas, y que es totalmente diversa del *organicismo* de Spencer. "Consiste en afirmar que la sociedad es una ley a que el hombre nace sometido por la naturaleza, a cuyos preceptos está obligado a vivir sometido, en tal modo que, mejorando a cada paso su existencia, contribuye a desarrollar y mejorar la de la sociedad."

El segundo y verdadero *Tratado* presenta estas ideas con algunas adiciones y más extenso y variado desarrollo: se compone de dos libros. Sociología teórica y Sociología expositiva, precedidos por una Introducción metodológica, en la cual se explica la necesidad de emplear un método que, principiando en la intuición, llegue por la inducción y la deducción a la sistematización, y se traza el plan de la ciencia. Siguiendo este plan, la Sociología teórica aparece con cuatro fases: la Intuitiva, que forma el concepto de la Sociedad como "una realidad viva, un ser viviente"; la Inductiva, cuya conclusión, después de examinadas y clasificadas las funciones de la vida social, es que "hay leyes naturales de la Sociedad, porque hay un orden social que es necesario"; la Deductiva, que formula las leyes (una constitutiva, la de Sociabilidad, una de procedimiento, la Ley de los Medios, y cinco orgánicas o funcionales: Trabajo, Libertad, Progreso, Ideal y Conservación); y la Sistemática, que demuestra la verdad de esas leyes por el estudio de las relaciones de los fenómenos sociales entre sí y con los fenómenos cósmicos.

El Libro II, mucho más extenso que el I, presenta la sociología expositiva dividida en cuatro ciencias: una general, Socionomía o sociología propiamente dicha, que examina las leyes ya nombradas, da su enunciado, y estudia el orden que de ellas se deriva; y tres ciencias de aplicación: Sociografía, *general,* que estudia los estados sociales (salvajismo, barbarie, semibarbarie, semicivilización y civilización, no alcanzada aún verdaderamente por ningún pueblo) y la evolución de las funciones (trabajo, gobierno, educación, religión y moral, y conservación), y *particular,* que describe la evolución y la vida del individuo (célula primordial), la Familia (que Hostos considera, al modo de Schäffle, como la célula social completa), la Tribu y la Gente, y determina la potencia de la sociedad para realizar el orden *relativo* como fin de sus actividades; Sociorganología, estudio de los órganos de la sociedad (Individuo, Familia, Municipio, Región y Nación), y sus respectivos *consejos* u órganos institucionales, con una explicación del procedimiento adecuado para organizar los Estados, desde el Doméstico hasta el Internacional, concepción

de una probable realidad futura; y por último, Sociopatía, estudio de las enfermedades de la sociedad, con sus correspondientes Higiene y Terapéutica sociales.

Hostos aparece en el *Tratado* fundamental de *Sociología* —del cual excluyó la historia de la ciencia y la discusión de las teorías— aún más original e independiente que en el primer esbozo. Desde luego, gusta de las designaciones *organicistas*, y aun de los procedimientos del organicismo apellidado *naturalista* o *fisiológico;* pero nada más: define la sociedad como ser viviente —concepto que cabe dentro de la idea general de organismo— sin buscarle sistemáticamente analogías con los seres biológicos ni precisar la diferenciación de órganos, pues los cinco que describe (desde el Individuo hasta la Nación) ejecutan indistinta y simultáneamente todas las funciones.

El más alto mérito de Hostos como sociólogo se basa en su concepción de siete leyes que rigen toda la vida superorgánica, aunque el enunciado de ellas (esto es: "la descripción de su modo de actuar") sea más o menos discutible. Otros sociólogos han formulado leyes: generalmente han errado, por haber pretendido, unos, reducirlas a un principio único y exclusivo; otros, multiplicarlas con exceso; otros aún, hacerlas abarcar demasiado.

La ley fundamental de la sociología hostosiana es incontestable: la Sociabilidad, cuyo origen busca él más en la necesidad que en el admirable concepto de la "conciencia de especie" desarrollado por Giddings y ya antes esbozado por Darwin, quien ve en la simpatía la base del instinto social, base a su vez del sentido moral.

La ley de los Medios, designada como de procedimiento, y tres de las leyes orgánicas, la de Trabajo, la de Libertad y la de Progreso (tomado éste en el sentido de evolución, no de *progreso indefinido),* se fundan en verdades axiomáticas. Y las dos últimas leyes, el Ideal y la Conservación, se fundan en verdades de capital importancia que Comte había estudiado ya y que recientemente han servido de base a dos importantes teorías sociológicas: la concepción de las *ideas-fuerzas* de Fouillée y el principio de la *supervivencia de lo social,* formulado por Lester Ward.

Como queda indicado, Hostos da a las leyes sociales un fundamento de necesidad: aun a la que podría parecer menos *necesaria,* la del *Ideal,* la relaciona con la armonía universal, y afirma que de la observación de esta armonía derivará el hombre, siempre y forzosamente, una enseñanza directriz de su vida.

> Aun cuando la lógica espontánea —dice— no estableciera una relación de medio a fin entre cada habitante de un mundo y ese mundo, bastaría la benéfica influencia de la armonía de todas las cosas entre sí

> para que en el alma de los seres surgiera *como producto natural del medio ambiente,* el Ideal de Bien, la secreta aspiración de las grandes almas...

En su filosofía fundamental, Hostos es determinista: acepta como absolutas y necesarias las leyes cósmicas. Pero en sociología admite la libertad como producto de la vida individual. Reconoce, pues, la individualidad, la "idea directora de cada organismo", según la expresión de Claude Bernard, como irreductible a las leyes sociológicas —problema que llevó a Tarde a construir su monadismo, colocando en los cimientos de su sociología una concepción metafísica que, contra la insuficiencia de la explicación ensayada por Spencer con su teoría de la "instabilidad de lo homogéneo" declara que "la única manera de explicar la florescencia de las diversidades exuberantes de los fenómenos consiste en admitir que existen en el fondo de todas las cosas infinitos elementos de carácter individual".

> Esa propiedad que llamamos Libertad —dice Hostos— es el modo natural de hacer las cosas... la tendencia a imponer nuestro propio modo de ser a nuestro modo de proceder... A medida que se medite en esta íntima correlación de nuestros actos humanos con nuestra constitución psíquica, iremos viendo la naturaleza, necesidad y propiedad de este proceder: procedemos así porque está en la naturaleza de nuestro ser... Cuanto más conciencia tenemos de las funciones físicas y síquicas de nuestro ser, tanto más vigorosamente nos apegamos a este modo natural de hacer las cosas.

Hostos no es, en verdad, el único *determinista prudente* de la sociología: desde Comte hasta De Greef, y a pesar de las críticas de Spencer, inflexible en lo que un escritor francés llama su "fatalismo optimista", no escasean los sociólogos que conceden a la sociedad el poder, dentro de los límites naturales, de regular y modificar las condiciones de su propia existencia. Hostos se inclinaba decididamente a ese criterio. Considera la voluntad humana como agente perturbador que suele obstar a la realización del orden que debe resultar del eficaz cumplimiento de las leyes naturales de la sociedad, pero agente al cual es posible reducir, por medio de la educación, de la civilización, al cumplimiento de esas mismas leyes; y cree, por otra parte, que en este momento de la evolución histórica, "el hombre es ya adulto de razón y hasta se le puede considerar adulto de conciencia", y, en tal virtud, debe ya comenzar a regir sus actos individuales y colectivos por la interpretación de las verdades que ha descubierto.

Por lo tanto, y pese a haber sido Hostos un pensador que, con todo su grande amor a la verdad ("Dadme la verdad y os doy el mundo"), amó mucho más el bien, y estimó la ciencia como "una virtualidad que tiende a la acción", según la frase de Varona, y que debe servir al perfeccionamiento humano, es justo que su *Tratado de Sociología* resulte obra de tendencias prácticas al mismo tiempo que de constitución científica.

Como es natural en tan elevado y generoso espíritu, Hostos encuentra vicioso en casi todas sus partes el sistema de vida de la sociedad actual; a cada paso descubre un defecto, censura con indignación un error, plantea un problema: cuándo, es la mala organización de los poderes de gobierno, especialmente la rudimentaria del electoral; luego, la falta de cohesión de la familia, "que está ahora en el principio de su evolución"; más tarde, las tendencias agresivas de las naciones fuertes; y frecuentísimamente los múltiples yerros de los pueblos latinoamericanos, a quienes presentó en otros escritos el terrible dilema: "Civilización o Muerte".

Contra cada mal, indica un procedimiento regenerador: en este respecto, pocos libros contemporáneos hay que contengan tantas enseñanzas provechosas como su *Sociología* y su luminosa *Moral social*. Los remedios que propone no son los de las teorías socialistas corrientes: la solución de los problemas humanos piensa que la dará siempre, no una revolución, "barrido extemporáneo de basura", sino el conocimiento exacto de las leyes naturales del mundo y de la sociedad, que permitirá determinar "la cantidad de bien ya realizado y los medios del bien por realizar".

Su concepción del posible porvenir social está condensada en el párrafo en que analiza las probabilidades de la civilización, después de indicar que ésta nunca llega a ser un estado definido, puesto que más bien es un propósito: "El desarrollo omnilateral, simultáneo y concurrente de todos los órganos y funciones de una sociedad cualquiera, sería lo único capaz de producir a un mismo tiempo, como expresión, como signo de ese desarrollo, los tres caracteres que acabamos de analizar (el industrialismo, el intelectualismo y el moralismo). Probablemente, esa concurrencia de todos los órganos y de todas las funciones en el desenvolvimiento social será imposible, a menos que en el transcurso de los tiempos, en el aumento de razón común, *en el aumento de la voluntad por la moral*, en el predominio universal de la conciencia, llegue a poder suceder que el hombre colectivo sea a la vez un trabajador completo, un discurridor correcto y un realizador puntual de las virtudes del trabajo y de la razón".

La Habana, 1905

EL MAESTRO DE CUBA *

ENRIQUE JOSÉ VARONA murió, de ochenta y cuatro años, a fines de 1933. Para morir eligió —¡cuántas veces es hora de elección la hora de la muerte!— el momento grave entre todos en la vida de su patria. Como Hostos, se fue de la vida en uno de los momentos agudos de la agonía antillana, rendido bajo la pesadumbre momentánea del desastre. No le

* *La Nación*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1936.

flaqueó, de seguro, la fe en los destinos de Cuba, empeñada decisivamente en su regeneración; hubo de agobiarlo la visión de la dura cuesta de penas que el pueblo cubano se dispuso a subir, ¡otra vez!, para alcanzar la cima de libertad y decoro.

Durante cincuenta años Varona fue maestro de Cuba: maestro desde la juventud, maestro grave, rodeado de respeto por su pueblo, en apariencia frívolo. El pueblo cubano posee don de alegría y forma excepción en medio de la "tristeza de América", lugar común de propios y extraños. En Cuba se habla de la tristeza cubana; se citan como pruebas la música —a veces lenta y lánguida, pero no dolorosa— y la poesía: ¿pero dónde es alegre la poesía? Quien haya visto La Habana, ése sabe lo que es ciudad gozosa, donde todo se ha dispuesto para placer de los sentidos, en contraste con tantas ciudades de América, desanimadas unas, porque sus habitantes ignoran las artes de la diversión; tristes otras, porque el alma indígena las vence, con su entraña de nihilismo. Y el don de alegría vence todas las crisis: ningún pueblo de América ha sufrido como Cuba en sus dos guerras de independencia, pero de ellas ha salido siempre con ímpetu nuevo. No es frívolo el pueblo que en América ha dado más horas y más vidas por la libertad, en su rebeldía de ochenta años.

Varona, sereno al parecer, "dueño de sí y de sus actos", vivió siempre en rebeldía, la rebeldía de la inteligencia, que bajo las ficciones triunfantes descubre el error y el mal: primero, en la ciega y sorda dominación colonial, que no supo ver en el bien de Cuba su propio bien; después, en el disolvente egoísmo de la vida política bajo la independencia.

Nunca fue Varona uno de esos que el vulgo llama políticos prácticos, moderna plaga de hombres que de nada entienden y de todo se apoderan, en ansia de mando y de lucro, estorbando la función de quienes ponen saber y virtud a servicio y ejemplo de la sociedad. No fue político práctico, pero estuvo siempre en la acción política, como libertador y como civilizador, desde su mocedad hasta sus últimos días, y deja en su tierra hondo surco, como no lo ha sabido labrar ninguno de los jefes de gobierno. Colaboró primero en el largo esfuerzo de Cuba para alcanzar la independencia, desde la guerra de 1868 hasta la de 1895: entonces escogió la herencia de Martí en la activa dirección de *Patria*, el vocero de la insurrección, y redactó el manifiesto oficial del movimiento; luego en la organización de la República (1899-1902) como miembro del gabinete, reconstituyendo de golpe, sobre bases nuevas, todas las instituciones de enseñanza y dando al país "más maestros que soldados"; después, señalando orientaciones en la prensa, con clara exactitud y mesurada energía, hasta que la opinión lo hizo presidente de partido en momento de crisis nacional y lo llevó a la vicepresidencia de la República: allí nunca estuvo en silencio, persistió en su prédica y no perdonó siquiera los errores del grupo en que se hallaba inscripto pero no sujeto; al final, lejos ya de puestos públicos, se puso al lado de la juventud empeñada en librar a Cuba de la maraña opresora a que la condujeron veinte años de desorden

político: tuvo el singular honor de ser tratado como rebelde en su ancianidad.

Ejerció, pues, el magisterio político, que era parte de su magisterio integral de virtud y saber. En sus primeros años de actividad, después de la iniciación juvenil en la literatura, se encaminó hacia la filosofía. Adquirió la fe en las ciencias de la naturaleza —feliz contagio de su siglo— y esperó apoyar en ellas el pensamiento filosófico. Concibió y compuso tres obras sistemáticas que ofreció al público en conferencias: *Lógica, Psicología, Moral* (1880-1882). Quiso con ellas señalar a su país los rumbos del pensamiento de la época. La enseñanza filosófica oficial era de tipo arcaico. Hombres eminentes la habían combatido: uno de ellos, cabeza agudamente original, corazón fervoroso de apóstol, había dejado larga estela intelectual y moral. Ser discípulo de José de la Luz era en Cuba pertenecer a una hermandad como la de los discípulos de Sócrates. Y la innovación filosófica era forma de rebeldía. Los tres célebres cursos de Varona fueron la fase última de la rebelión. Abrieron el camino a la difusión de Comte y Mill, de Spencer y Bain, de Taine y Renan. Tanta la difusión, que el pensamiento cubano quedó teñido de positivismo durante medio siglo.

Pero Varona, desde que comienza su madurez, se aleja paso a paso de todo positivismo. El público empezó a llamarlo escéptico. No eran doctrinas filosóficas expresas las que le valían el título nuevo: eran actitudes y reflexiones ante las cosas del mundo, ante la inveterada locura de los hombres. Repetía la exclamación de Puck: "Lord, what fools these mortals be!". Y declaraba, como compendio de su experiencia: "El hombre ha inventado la lógica, y no conozco nada más ilógico que el hombre. . ., como no sea la naturaleza". De sí mismo llegó a dudar que pudiese ejercer influencia espiritual duradera; adoptó como lema "In rena fondo e scrivo in vento". No sospechaba el futuro alcance de su ejemplo y de su palabra. Pero mantenía la fe en la necesidad de trabajar por el hombre; ante todo, por el que tenía cerca, el de su tierra.

En 1911, instigado por la curiosidad y la incertidumbre de la opinión, dio en el Ateneo de La Habana una conferencia que intituló "Mi escepticismo". Confesó *escepticismo* intelectual en el campo de la razón pura, pero declaró que se acogía a la razón práctica. El escepticismo no está reñido con la acción. "La acción es la salvadora". Era, pues, escéptico, como lo sospechaba el vulgo; pero escéptico activo, sin ataraxia, sabedor de que, sean cuales fueran las insolubles antinomias de su dialéctica trascendental, su razón práctica debe optar, y la mejor opción es la de hacer el bien. Años después otro pensador de origen hispánico, George Santayana, adopta posición parecida: lleva el escepticismo hasta sus raíces hondas, pero de regreso se acoge a la fe práctica en la existencia del universo, a "la fe animal". De ahí parte Santayana para reconstruir su filosofía, con estructura muy diversa de la que tuvo en su juvenil *Vida de la razón*. Pero Varona no formuló una filosofía en los tres tratados de su

juventud: de ellos, el más filosófico, la *Moral,* es el menos audaz y el menos personal, el menos semejante al Varona definitivo. En su madurez, tampoco formuló filosofía: se contentó con darnos sus reflexiones de moralista, dentro de la mejor tradición griega y francesa *(Con el eslabón).* Nada sale indemne de sus sentencias: ni las hazañas de los guerreros.

Estas reflexiones escépticas se resuelven siempre en censura de actos individuales —frecuentes, tanto como se quiera, pero individuales al fin— y en la declaración del perpetuo conflicto entre lo real y lo racional. Lo que nos sorprende como general en el error humano se debe a que pretendimos reducir al hombre a esquemas intelectuales simples, sin atender a las fuerzas que en él proceden de fuentes distintas de la razón. No obliga a desesperar de la humanidad. Siempre queda espacio para buscar, en actos individuales o en hechos sociales, altura, profundidad, intensidad. Y nadie mejor que Varona para admirar y loar cuanto fuese admirable y loable. A ningún mérito que tuviera delante de sí se mostró insensible; se complacía en exaltarlo, escogiendo en el mundo que lo rodeaba una jugosa antología de la virtud *(Mi galería,* por ejemplo). Era en eso como Giner, como Sarmiento, como Hostos, como Martí, como Justo Sierra.

Y estudiaba los problemas sociales con valentía: su claridad de pensamiento veía pronto las soluciones y los medios. En la práctica, en su acción propia, demostró cómo se afrontan cuestiones difíciles y cómo se resuelven a fuerza de lucidez y de perseverancia. Así, el escéptico en filosofía resultaba civilizador lleno de decisión.

Como quien tiene los ojos acostumbrados a perspectivas amplias, en el espacio y en el tiempo, no se sorprendía ni atemorizaba ante ninguna innovación teórica ni práctica en la organización y el gobierno de las sociedades. El ex presidente del partido que se llamaba conservador, no se sabe por qué, pues en nada sustantivo difería del que se llamaba liberal, fraternizaba sin esfuerzo, en su vejez, con jóvenes socialistas consagrados al bien de Cuba. Como ejemplo de este pensar radical, que ve dibujarse los exactos contornos del futuro sin irritarse ante los cambios ineludibles, y acoge con simpatía lo que hay en ellos de justicia, son perfectas sus palabras a propósito del movimiento feminista (1914):

> Hay que disponer nuestro espíritu a la más difícil de las adaptaciones, a la adaptación inestable, y a sabiendas inestable. Hemos de realizar múltiples ensayos, y de presenciar y sufrir no pocas conmociones... El círculo de hierro y de fuego en que había pretendido el hombre encerrar a la que llamaba con inconsciente hipocresía su compañera, se ha roto para siempre... Hay algo ya definitivo y de incalculables consecuencias: la emancipación del espíritu de la mujer. Despidámonos, no sin cierta melancolía, de la Eva bíblica, y demos otra significación mucho más honda al eterno femenino del poeta.

La vocación esencial de este civilizador, si nos atenemos a sus confesiones propias, no era la filosofía ni menos la política: era la literatura.

Nacido en hogar tradicional, de costumbres graves y biblioteca numerosa, esperaba tal vez en su adolescencia llevar vida tranquila, libre de azares, entregado a las letras. Se inicia escribiendo versos (los hizo siempre, severos y pulcros), formando una antología de sonetos clásicos, proyectando una edición anotada del *Viaje del Parnaso,* de Cervantes, preparando estudio crítico sobre Horacio. Pero antes de cumplir los veinte años lo sobresaltó en su jardín de poesía el estallido de la primera gran insurrección cubana. Desde entonces su atención estuvo siempre dividida entre los dolores vivos de su tierra y los quietos deleites de la contemplación estética. Junto a su actividad en favor de Cuba, en realidad fundiéndose con ella, y sometiéndosele, persistió su labor literaria. Fue uno de los escritores excepcionales en América: excepcional, desde luego, por la riqueza de pensamiento, por la cultura extensa, afinada y segura, por el estilo terso y conciso, donde la expresión eficaz va matizada de dulzura luminosa. De su expresión ha dicho Sanín Cano que en ella "el verbo no se hacía carne; al contrario, la materia se espiritualizaba en volutas de ingenio profundo y de gracia sutil y comunicativa".

Pero como su literatura estaba al servicio del bien humano, se sentía obligado a difundir ideas para la construcción espiritual de su pueblo; de ahí su larga atención a la filosofía como enseñanza renovadora y orientadora. Para la sola literatura no le quedó otro tiempo sino el que dedicó a estudios críticos y a breves ensayos. Como crítico, entre los de habla española es de los muy primeros, y de los mejores, en el estudio psicológico, desde su conferencia sobre Cervantes (1883). Como ensayista, dejó maravillas de meditación o de humorismo filosófico, o de juicios sobre hechos sociales, como su descripción del "desquite" de la sociedad inglesa en el proceso de Oscar Wilde (1895).

Varona, en fin, fue uno de estos hombres singulares que produce la América española: hombres que, en medio de nuestra pobreza espiritual, se echan a las espaldas la tarea de tres o cuatro. El deber moral no los deja ser puros hombres de letras; pero su literatura se llena de calor humano, y los pueblos ganan en la contemplación de altos ejemplos.

RUFINO JOSE CUERVO *

La historia intelectual de Rufino José Cuervo es caso único en la América de su tiempo: fue un gramático que se convirtió en filólogo. Es muy distinto el caso de Andrés Bello —él y Cuervo, nadie puede ignorarlo, son las dos figuras egregias en el estudio de nuestro idioma durante el siglo XIX—: Bello fue esencialmente un filólogo pero se vio

* En *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* Buenos Aires, t. XIV, 1944.

obligado a escribir extensamente de gramática. Cuando emprende, antes de 1810, su primer trabajo sobre el castellano —el análisis de los tiempos verbales—, lo que se propone es un estudio de lingüística sincrónica, como diríamos hoy. Cuando trabaja, hasta el final de su vida, en la reconstitución del *Cid,* hace filología. Y lo que da inconmovible superioridad a su *Gramática* es la amplitud de visión, de doctrina lingüística y de erudición filológica.

Cuervo, al revés de Bello, comenzó como gramático: escribió sus *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* con el fin de corregir errores del habla en su ciudad natal, aspirante siempre al premio del bien hablar. Obedecía, pues, a imperativos de la sociedad en que vivía. Desde luego, para corregir había que mostrar el buen uso, mediante citas de autoridades. Y Cuervo era ya entonces gran lector y gran observador. Pero a cada edición nueva, de las seis que hubo, desde la príncipe de 1867 hasta la póstuma de 1914, el libro se iba alejando de su propósito didáctico —aunque nunca perdió su estructura de origen— y convirtiéndose en una historia de formas y de giros. Y la historia le jugaba malas pasadas al gramático: a veces las autoridades discordaban, y a las formas antes censuradas se les descubrían antecedentes ilustres.

Ya en camino, no podía Cuervo volverse atrás. Toda su obra fue historia del idioma: principalmente historia de usos. Nadie había leído tantos libros españoles como él, si se exceptúa a Menéndez Pelayo, a quien guiaban fines distintos. Sobre cualquier punto que tocara, agotaba los materiales: no quedá nada que agregar, salvo nuevos ejemplos que corroboren sus aserciones, a menos que se aspire y se alcance a dar nueva interpretación a los hechos. Le atraían, sobre todo, los hechos sintácticos. Así pudo concebir y realizar el gigantesco *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana,* que no llegó a dejar impreso en su totalidad: mientras no lo tengamos entero, todo estudio de la sintaxis castellana habrá de emprenderse bajo la tantálica ansiedad de saber qué materiales estarán escondidos allí, aplicables a la investigación iniciada. Quienes debían entregar el libro a las prensas y no lo han hecho son culpables de grave daño.

Fue preocupación permanente de Cuervo, como de Bello, la suerte del idioma castellano en América. Hubo momentos en que, contagiado del naturalismo fatalista que era común en la lingüística de su tiempo, creyó inevitable la ruptura de la unidad del castellano. De haber vivido unos años más, se habría regocijado observando las renovadas fuerzas de integración que actúan en nuestro idioma.

JOSE JOAQUIN PEREZ *
(1845-1900)

HA TRANSCURRIDO un lustro desde la muerte de José Joaquín Pérez, y todavía no se han cumplido las promesas que sobre su tumba expresó la admiración de los dominicanos [1]. Escasos y pobres fueron los homenajes tributados a la memoria del poeta: el espíritu del país, en aquel período de renacimiento político (1899-1902), se embriagaba con las esperanzas de reconstrucción nacional y olvidaba de momento sus tradicionales aficiones literarias, en contraste con los precedentes años de despotismo, pródigos en revistas, y con los subsecuentes años de espantosas conmociones, entre las cuales ha surgido una desordenada legión de jóvenes poetas y escritores. ¿Será que nuestro temperamento antillano necesita de las guerras y de las amarguras para producir poesías? La producción de nuestros escritores está regulada por los vaivenes de la política, y la obra de José Joaquín Pérez lo demuestra.

Nacido en 1845, a los dieciséis años se presenta José Joaquín Pérez como poeta vigoroso en un soneto contra la reanexión de Santo Domingo a España (1861); en 1867 despide con acentos patrióticos a su ilustre maestro, el Padre Meriño, desterrado por el gobierno de Báez en castigo de un gesto digno; durante los seis años de aquel gobierno, envía desde Venezuela sus lamentosos *Ecos del destierro;* y en 1874, triunfante el movimiento regenerador del 25 de noviembre, canta jubilosamente *La vuelta al hogar*. A partir de esta época se hace más independiente de la política militante: su vida es metódica, ejemplar; y de su breve gestión en el Ministerio de Instrucción Pública, durante el gobierno de Francisco Gregorio Billini, ha podido decir con justicia Eugenio Deschamps: "José Joaquín Pérez, en la tempestuosa altura del poder, me hace el efecto de una flor derramando aromas sobre un cráter".

Poeta verdadero desde la adolescencia —pues su soneto de 1861 contiene toda la fuerza de que era capaz—, antes de los treinta años compuso *Tu cuna y su sepulcro, Ecos del destierro, La vuelta al hogar,* que forman, con las *Fantasías indígenas,* los trofeos de su popularidad.

Esas composiciones, las más populares entre las suyas, no son únicas entre las mejores. Nuestro público acostumbra identificar a los poetas con sus primeras poesías, negándoles implícitamente la capacidad de progresar. José Joaquín Pérez no se estancó en sus primeras *Ráfagas* ni en

* En *Cuba Literaria,* Santiago de Cuba, 20 de abril de 1905, recogido en *Ensayos Críticos* (1905) y *Horas de estudio* (1910).

[1] Ahora, por fin, se cumple el propósito de publicar en volumen sus poesías. Entrego, para que les sirva de prólogo, este trabajo mío, demasiado juvenil, pero el único en que hasta ahora se ha ensayado juzgar toda la obra del poeta. He retocado el lenguaje, pero no he agregado nada sustancial, porque creo que no se funden bien las ideas de épocas muy diversas en nuestra vida: basta corregir errores, sin pretender que el pasado se enriquezca con las conquistas de los tiempos nuevos. 1928.

las *Fantasías:* su espíritu tenía el don de la juventud inagotable, y hasta la víspera de su desaparición conservó el poder de renovar los tesoros de su pensamiento y las galas de su estilo.

Su vida literaria se divide en cuatro períodos: el primero, de 1861 a 1874; el segundo, de 1874 a 1880; el tercero, de 1880 a 1892; el cuarto, de 1892 a 1900. Después de las composiciones que en su mayor parte recoge la *Lira de Quisqueya* (1874) escribe las *Fantasías indígenas* (1877), cuya prometida continuación nunca se realizó. Entre 1880 y 1892 su labor es poco característica, como de transición; las composiciones que abarca son de carácter impersonal casi siempre: todas inspiradas en ideas de progreso, como *Ciudad nueva* y *La industria agrícola;* piezas de ocasión, como el *Delirio de Bolívar sobre el Chimborazo,* versificado en metro *manzoniano* para el centenario del Libertador; traducciones de Thomas Moore.

Ignoro si hubo en su vida años de infecundidad: es dudoso. Por la breve duración de nuestras publicaciones literarias, no siempre dio a luz sus poesías con regularidad; pero desde 1892 hasta en vísperas de su muerte fue colaborador asiduo de *Letras y Ciencias, El Hogar, Los Lunes del Listín,* la *Revista Ilustrada*. . . Produjo entonces sus cantos del hogar; nuevas traducciones de Thomas Moore; los brillantes *tours de force* con que intrigó al público, de 1896 a 1898, bajo el seudónimo femenino e indígena de *Flor de Palma;* las *Americanas;* los *Contornos y relieves;* muchos otros versos de carácter íntimo o de carácter filosófico.

A través de esos períodos, su temperamento permanece idéntico en esencia. El autor del soneto patriótico de 1861 presagia al autor de *El nuevo indígena* de 1898. Cada verso suyo, aun en sus más diferentes maneras, lleva el sello peculiar de su personalidad: personalidad de poeta lírico, rico de emoción, completada por firme y amplia inteligencia.

José Joaquín Pérez es entre nosotros la personificación genuina del poeta lírico, el que expresa en ritmos su vida emotiva y nos da su historia personal, no sólo en gritos íntimos, sino recogiendo las infinitas sugestiones del mundo físico y de los mundos ideales para devolverlas con el sello de su propio yo, siempre activo y presente. Su obra está llena de variedad en asuntos y formas: narraciones, descripciones de naturaleza, cantos heroicos, versos filosóficos; hasta ensayó la sátira y el drama; pero, como lírico verdadero, se distingue por la intensidad del sentimiento y de la emoción, en vigor o en delicadeza.

Fue sentimental, en plena época romántica, pero no quejumbroso. El título de "poeta de las elegías", que le adjudicó Rafael Deligne, al juzgar las *Fantasías indígenas,* no le conviene sino parcialmente. En la poesía de su juventud hay notas de desaliento, pero nunca indican pesimismo fun-

damental, ni siquiera pasajero. Su composición *Diecisiete años* (escrita a esa edad, y sorprendente, más que por la calidad de la forma, por la elevación que da a manoseadas ideas románticas) es un espíritu de momentáneo desfallecimiento, de seguro más puerilmente imaginado que realmente sufrido. Después, su más delicada elegía, *Ecos del destierro,* es como un nocturno susurrante, sin *crescendos* furiosos; la apasionada canción *A ti* parece reclamar la "voz de lágrimas" de la música de Schubert; y *Tu cuna y su sepulcro,* dedicada a su hija huérfana de madre, vibra con dolor hondamente sentido, pero lleva una nota de resignación y esperanza.

El modo elegíaco es transitorio en José Joaquín Pérez, y nunca sombrío. Paralelas a esas quejas fugaces van sus canciones de amor, de patria, de naturaleza, rebosantes de energía. *La vuelta al hogar* es el más intensamente lírico, el más radiosamente optimista grito de júbilo en la poesía antillana. Sentimientos variados y confusos toman allí forma y se agitan, vibrantes, sonoros, fúlgidos, con el ritmo veloz de la emoción súbita y el ardor de la sinceridad primitiva, helénica, que besa la tierra como Ulises y saluda al mar como los soldados de Xenofonte.

El sentimiento patriótico del poeta —cuya síntesis más hermosa es *La vuelta al hogar*— arraiga en la adoración de la naturaleza del trópico. Su manera descriptiva, que reúne las formas opulentas, los colores firmes y brillantes, los contrastes vivos, se anima con este culto religioso que los años afirmaron como base de su filosofía poética. En su juvenil composición *Baní,* el entusiasmo por la naturaleza rústica llega a la exaltación. Posteriormente, su *Quisqueyana,* descripción de las maravillas del trópico que Menéndez y Pelayo llamó "abundantísima y florida", sirve de preludio a las *Fantasías indígenas,* colección de poemas cortos en los cuales quiso —nueva faz de su devoción patriótica— perpetuar el recuerdo de los aborígenes de la isla.

Las *Fantasías* (1877) fueron escritas durante la época en que tuvo auge la teoría de que la leyenda y la historia de los indígenas del Nuevo Mundo debían encarnar en poesía moderna: se soñaba en constituir la epopeya de los pueblos americanos. A la difusión de esa teoría (abandonada hoy ante el convencimiento de que ya pasaron para no volver los días de las epopeyas y de que la tradición indígena sólo en parte puede servir para expresarnos) se debieron obras interesantes de José Ramón Yepes, Francisco Guaicaipuro Pardo, Juan León Mera, Juan María Gutiérrez, Alejandro Magariños Cervantes, Mercedes Matamoros, el *Hatuey* de Francisco Sellén, la *Iguaniona* de Javier Angulo Guridy, la *Anacaona* de Salomé Ureña, y las dos más importantes (con las *Fantasías* de Pérez) el *Enriquillo* de Galván y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín.

Antes de componer las *Fantasías,* José Joaquín Pérez comenzó a escribir un drama sobre *Anacaona,* nuestra reina poetisa, pero nunca lo publicó ni probablemente lo concluyó. Luego decidió adoptar la forma breve

de las *Fantasías*, muy propia de su temperamento y quizás la mejor para los asuntos; no adoptó plan definido: el conjunto no tiene ningún propósito sistemático, y el poeta ni siquiera decidió si concedería el predominio a la fantasía o a la historia. Su mérito principal es la interpretación del amor, el sentimiento patriótico y la religión de los aborígenes, junto a dos o tres episodios de su leyenda.

José Joaquín Pérez no sobresalía en la forma narrativa: ya lo hizo notar Deligne en su estudio crítico de las *Fantasías*, contradiciendo una opinión difundida. A veces su narración, sobre todo en forma de romance, según Hostos indicó, alcanza la fluida sencillez de los grandes románticos españoles, Zorrilla y Espronceda. Aún más: las narraciones *El voto de Anacaona* —grandioso relieve escultórico— y *El junco verde* son las dos joyas más preciadas de la colección, según consenso de los lectores (pongo junto a ellas el admirable, el extraordinario *Areito de las vírgenes de Marién*); pero su mérito reside en la presentación sintética, dramática, de los episodios, unida a las descripciones vívidas. Aún así, en *El junco verde* (cuyo momento culminante es la crisis espiritual que precede al descubrimiento en el alma de Colón) se notan desigualdades; y son frecuentes en los otros relatos —*Vanahí, Vaganiona, Guarionex, La ciba de Altabeira, El último cacique*—, acentuándose con los cambios de versificación, que no ocurren en los dos más breves y mejores poemas.

En cambio, es incontestable la belleza uniforme y superior de las *Fantasías* que pueden llamarse líricas y que dan el tono de la obra: el himno de guerra *Igi aya bong-be; Guacanagarí en las ruinas de Marién*, espléndido monólogo, en el cual se presiente al dramaturgo romántico; *La tumba del cacique; El adiós de Anacaona;* el *Areito de las vírgenes de Marién*, donde la teogonía indígena se enriquece con el ingénito panteísmo del poeta; y los lindos *Areitos*, a los cuales se puede agregar la canción de amor de *Guarionex*.

Las *Fantasías* cierran la primera mitad de la vida literaria de José Joaquín Pérez. Hasta entonces había sido un poeta de grandes raptos líricos, de emociones intensas, pintor brillante y abundoso, versificador fácil y sonoro, si con dureza [1]; a ratos, intelectual que descubría altas enseñanzas de la naturaleza y de la vida.

A partir de 1880, su inteligencia se desenvuelve y se afirma. Define su filosofía personal, y no pierde, sino que lo robustece, el vigor de su inspiración, el estro.

Sus himnos al progreso del país revelan una nueva concepción patriótica, posterior a sus cantos de devoción por la naturaleza, la tradición y la independencia nacional: reflejan la orientación que había dado a la poesía dominicana el entusiasmo civilizador de Salomé Ureña. Más tarde,

[1] Suyo es uno de los más finos versos onomatopoyéticos de nuestro idioma, en *El amor de Magdalena:*

La leve arena de la orilla alcanza...

al igual de la poetisa, acalla sus acentos patrióticos: no fue de los engañados por la falsa prosperidad de la nación bajo régimen tiránico, y así lo muestra en rasgos aislados, como en los *Contornos y relieves,* cuando induce a su hija Elminda a pintar el símbolo

de esta tierra de los héroes y los mártires
donde siempre seca lágrimas el sol...

Su pasión por la libertad se desborda entonces en las *Americanas* suscitadas por la guerra de Cuba de 1895, en las cuales, tanto en la escena humorístico-familiar de *Un mambí* como en la visión épica de *El 5 de Julio,* fluye la inspiración como torrente de luz y armonía, de fuerza viril y plena.

Pero lo que encumbra sus poesías escritas de 1892 a 1900, por encima de tantos contemporáneos derroches verbales en que el verso se limita a ser "jinete de la onda sonora" o cuando más de la imagen pictórica, no es sólo la forma cada vez más segura y enriquecida con innovaciones del movimiento *modernista,* sino el rico y variado contenido de ideas.

Son ejemplos: *El nuevo indígena,* admirable interpretación del nuevo hombre de América, al cual define con una intuición certera que echamos de menos en nuestros aspirantes a sociólogos; *Retoños,* donde resurge su antigua adoración de la naturaleza, a la que admira

en las hojas del árbol que resucita
en los hijos del hombre que se transforma

¡1895!, su profesión de fe moral; *Carta-poema,* lección de patriotismo para espíritus infantiles; *El herrero,* símbolo de las fuerzas oscuras del organismo social; su "elegía pindárica" *Salomé Ureña de Henríquez,* en homenaje a un esfuerzo humano y patriótico; los *Contornos y relieves,* ánforas que el alma plenamente humana del orfebre llenó del vino amargo y fuerte de las ideas y perfumó con la esencia de sus sentimientos profundos y delicados.

José Joaquín Pérez, poeta del trópico y del Nuevo Mundo, representa en su época y en su patria una fisonomía espiritual cuya rara distinción no advierten los superficiales: hijo del siglo de los pesimismos y las rebeldías líricas, que se enlazan de Byron a Musset, de Leopardi a Baudelaire, de Heine a Verlaine, de Espronceda a Casal, fue un espíritu de equilibrio, de aquellos cuyo tipo más eminente es Goethe: espíritu amplio y profundo, dulce y fuerte, a veces doloroso, pero fundamentalmente sano, que asumió en la poesía antillana el mismo papel que Tennyson en la inglesa y Longfellow en la de los Estados Unidos. Los *Contornos y relieves* son la coronación de su obra: la cima serena y lu-

minosa donde impera el espíritu superior del poeta, que encubre discretamente sus heridas y sus dolores para cantar los himnos inmortales de la aspiración, del trabajo, de la alegría de vivir, del amor universal, de las futuras redenciones latentes en el curso de la fecunda evolución humana.

1905.

LITERATURA CONTEMPORANEA DE LA AMERICA ESPAÑOLA *

RESUMEN DE LA LECCION PRIMERA

En el momento actual, dos generaciones, con dos orientaciones distintas, se dividen el dominio de la literatura en la América española. Hay todavía escritores de una generación anterior, la de los últimos románticos, que a veces combinaban el impulso del romanticismo con restos del clasicismo académico del siglo xviii: tales, D. Calixto Oyuela en la Argentina, D. Federico Henríquez y Carvajal en Santo Domingo, D. Antonio Gómez Restrepo en Colombia. Todos pasan de los sesenta y cinco años. Son, ya, excepciones.

Los escritores cuya edad oscila entre los cuarenta y los sesenta años pertenecen, en su mayoría, al movimiento literario que en su tiempo recibió el nombre de *modernista*. Los escritores jóvenes, los de menos de cuarenta años, pertenecen al movimiento que, después de recibir nombres diversos, se llama frecuentemente de *vanguardia*. Como se ve, ni el uno ni el otro llevan, en su nombre popular, ninguna implicación sino la de ser los últimos, los más recientes, en su momento, con la voluntad expresa de representarlo. No es raro, por eso, que el lector poco familiarizado con estas clasificaciones llame *modernistas* a los *vanguardistas* de hoy, ya que la intención de ambos nombres es idéntica.

Representantes del primer grupo, del que en su tiempo se llamaba modernista, son Lugones, Chocano, Guillermo Valencia, Enrique González Martínez, Luis Urbina, Blanco Fombona, Tulio Cestero. Es el grupo a que pertenecieron Rubén Darío, José Enrique Rodó, Amado Nervo, Manuel Rodríguez, Delmira Agustini, Ricardo Jaimes Freyre, Angel de Estrada.

Del grupo de vanguardia son ejemplos Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer. A este grupo perteneció Ricardo Güiraldes.

* En *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, t. XVIII, Nº 5, 1935.

Es de advertir que los caracteres distintivos de estos movimientos literarios son siempre ostensibles en la poesía, pero no siempre en la prosa, y tanto menos cuanto menos literarios sean el tema y el estilo del escritor. No parecería fácil clasificar literariamente a José Ingenieros cuando escribe de filosofía o de sociología; pero sí es fácil reconocer en él a un modernista de 1896 cuando escribe su libro sobre *Italia*. En realidad, el observador atento de formas estilísticas puede descubrir también, en el Ingenieros de los escritos filosóficos o sociológicos, al hombre que escribe después de 1896. En todo estilo de escritor, por muy alejado que esté de la intención puramente literaria, se descubre la generación a que pertenece: se puede determinar si ha escrito antes o después de tales o cuales transformaciones del estilo (cambios en el vocabulario, en la sintaxis, en la arquitectura del párrafo, etc.). Hay que distinguir, pues, entre generación y escuela o movimiento literario: se pertenece fatalmente a una generación, si bien cada generación lleva consigo sus excepciones de retardados y avanzados; pero se puede tener o no la voluntad de aceptar de lleno un movimiento literario. En toda generación literaria hay, pues, escritores que no tratan de seguir la moda ni de oponerse a ella: forman su estilo con los elementos que les parecen menos sujetos a controversia entre los que les ofrece el ambiente. Pero existe además el tipo del escritor o poeta de transición: el que en su generación es avanzado sin ser plenamente revolucionario y el que, cuando su generación comienza a declinar, va asimilando procedimientos de los que trae la generación nueva.

Para comprender a las dos generaciones que hoy se dividen el dominio de nuestra literatura, debemos explicarnos bien la formación del movimiento "modernista". La literatura de la América española había hecho su "declaración de independencia" en 1823, con la *Alocución a la poesía*, la primera de las *Silvas americanas* de Andrés Bello (1781-1865): programa de americanismo en los temas. En 1832, Esteban Echeverría (1805-1851) trae de Francia el romanticismo como el mejor camino para realizar el ideal americano en literatura: es significativo que no espere a que España le dé la señal; su *Elvira o la novia del Plata* aparece en el mismo año que la primera obra romántica española, *El moro expósito*, del Duque de Rivas. El romanticismo va a durar en América hasta los años de 1880 a 1890. Hizo muchas conquistas, especialmente en los temas criollos. Pero, después de haber dominado en la generación de 1837, el año de la "Asociación de Mayo" y de *La cautiva* en Buenos Aires, dominó en la generación siguiente y empezaba a influir sobre una tercera, cuando se inició la renovación. Había durado demasiado: cada generación tiende a agotar las posibilidades de su *estilo* tanto vital como meramente literario, y entre nosotros la segunda generación romántica no había hecho más que prolongar el estilo de la primera, buscando salidas hacia la novedad, ya readquiriendo aliños clásicos, ya simplificando a la

manera de Bécquer: el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín (1885) está ya en el punto extremo y es el anuncio del fin. Los que mejor se salvaron fueron los criollistas integrales, como José Hernández. En España, situación paralela: mera prolongación del romanticismo en la poesía. La novela alcanzaba admirable desarrollo, eso sí; pero en América escribíamos pocas novelas todavía.

En la década de 1880 a 1890, unos cuantos jóvenes de América comienzan a escribir "de otra manera". En la época colonial esperábamos la señal de España; en el movimiento romántico no esperamos la señal y coincidimos con ella (1832); ahora nos le adelantaremos en quince años y le llevaremos después el movimiento modernista en poesía (1889); en el movimiento de vanguardia (hacia 1920) colaboraremos con ella.

El primer libro significativo en el movimiento que ha de poner fin al romanticismo es el *Ismaelillo* de Martí. Se publica en 1882, exactamente cincuenta años después que la *Elvira* de Echeverría. En México, se observaban signos de transición en dos grandes poetas: Salvador Díaz Mirón (1853-1928) y Manuel José Othón (1858-1906); poco después se empieza a hablar de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). En Cuba, patria de Martí, aparece Julián del Casal (1863-1893). De la América Central iban a salir, el uno rumbo a Europa, el otro rumbo a la América del Sur, dos escritores influyentes: el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1870-1930), que desde París iba a inundar de crónicas todo el mundo hispánico, y el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), que con su libro *Azul*, de verso y prosa, publicado en Santiago de Chile en 1888, iba a "lanzar" definitivamente el movimiento. Después aparecen escritores de nueva orientación en Venezuela y Colombia.

Como se ve, este primer período del movimiento modernista se desarrolla principalmente en la parte septentrional de la América española, incluyendo el norte de la América del Sur. Aunque Martí escribía para *La Nación* de Buenos Aires y Darío vivió en Chile unos años, en la parte meridional de la América del Sur no se inicia el cambio sino después de 1890. Pero entonces asumirá papel directivo esta porción meridional.

En este primer período, que va de 1882 a 1896, tienen importancia para el movimiento las publicaciones periódicas: los libros no abundaban como ahora. Hay diarios que le dan acogida, como *El Universal* de México. En México tuvo gran importancia la *Revista Azul*, de Gutiérrez Nájera y Carlos Dufoo (1893-1896), verdadero órgano del movimiento, a la cual sucedió, en el período siguiente, la *Revista Moderna de México*, de Jesús Valenzuela (1898-1911). En Cuba sirvieron al movimiento *La Habana Elegante*, donde escribía Casal, y después *El Fígaro*, de Pichardo y Catalá; en Caracas, *Cosmópolis*, hacia 1895, órgano de la juventud venezolana, que después halló amplia acogida en la enorme revista *El Cojo Ilustrado*, una de las más importantes que han existido en el Nuevo Mundo; en Santo Domingo, *El Hogar*, de Fabio Fiallo, hacia 1895, mostrándose

también muy acogedora *Letras y Ciencias,* de Federico Henríquez y Carvajal (1892-1900), *Patria,* la revista política que Martí publicaba en los Estados Unidos, estaba dedicada a la independencia de Cuba, pero en sus pocas notas literarias reflejaba la novedad. No es de olvidar la revista para niños que Martí publicó en Nueva York, *La Edad de Oro:* salieron sólo cuatro números admirables, redactados íntegramente por Martí, en 1889. En los Estados Unidos se publicaba también, en español, la *Revista ilustrada de Nueva York;* después apareció *Las tres Américas,* del venezolano Nicanor Bolet Peraza, la cual terminó en 1897.

Los caracteres distintivos del nuevo movimiento, con relación al romanticismo, eran:

I.—Renovación del vocabulario. El romanticismo no había abandonado el de los clásicos académicos de fines del siglo XVIII y principios del XIX, solamente lo había ensanchado; ahora se abandona una gran parte del vocabulario romántico típico y se adoptan palabras nuevas: el nuevo movimiento daba la impresión de neologista.

II.—Renovación de la sintaxis. Se prefiere la construcción directa, sencilla. Se suprimen las inversiones poco naturales. En poesía, se tiende a suprimir la transposición y en general todas las "licencias poéticas".

III.—Renovación de la versificación. En vez de los pocos tipos de verso en uso constante entre los románticos —principalmente el endecasílabo, el octosílabo y el alejandrino—, se ponen en circulación todos los tipos de verso conocidos en español, se inventan algunos nuevos, se varía la acentuación de los más usuales, como el endecasílabo y el alejandrino, y se llega —pero sin mucho entusiasmo— hasta el verso libre, amétrico, sin medida ni rima. La plenitud de esta renovación no se alcanza en el primero, sino en el segundo de los dos períodos de este movimiento.

IV.—Renovación de la prosa. El párrafo se hace corto, y, dentro de él, hay mayor separación entre los elementos que lo componen: generalmente se suprimen los nexos conjuntivos; es frecuente la simple yuxtaposición. Disminuye el número de frases incidentales. Se hace la guerra al párrafo oratorio: en este sentido, es singular la actitud de Martí, orador brillantísimo, pero que da nueva arquitectura a los párrafos de sus discursos. Es verdad que el párrafo oratorio ha sobrevivido en el periodismo del Río de la Plata, y hasta en gran parte de la obra de Rodó. Pero son excepciones. Aparte de Martí, ejemplo difícil de seguir (obsérvese su influencia, sin embargo, en la reciente prosa de Gabriela Mistral), influyen en esta renovación Rubén Darío, Gómez Carrillo y Gutiérrez Nájera, precursor de Azorín.

V.—Renovación de las imágenes. Las técnicas de las imágenes en el romanticismo se habían estancado; el modernismo apela a nuevos recursos.

VI.—Renovación de los temas. No hay gran afición al tema americano (pero reaparecerá con Rubén Darío a partir de 1900). Circula una enor-

me variedad de temas, desde la antigüedad clásica (*Odas breves* de Gutiérrez Nájera) hasta el Japón moderno (Casal). Afición al lujo: no es manía exótica, sino resultado de la reaparición del lujo, en la década de 1880 a 1890, con la nueva prosperidad de las principales ciudades de América (México, La Habana, Caracas, Buenos Aires, Santiago de Chile).

VII.—En general, mayor cuidado en la forma y en el conocimiento de los temas que se tratan (el romanticismo, en América, había descuidado lo uno y lo otro).

Figuras principales: José Martí (1853-1895), extraordinario prosador, que combina en su estilo, de gran invención en las imágenes, el estudio de la naturalidad emocionada de Santa Teresa con la complicada concisión intelectual de Gracián y Saavedra Fajardo. Poeta originalísimo.

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Poeta de imaginación fina y de sensibilidad muy personal. Muy mexicano. Generalmente melancólico, pero a veces trágico (*Después, Las almas huérfanas, Ondas muertas*). Cultura clásica y moderna (románticos y parnasianos franceses). Prosa muy rica y variada.

Julián del Casal (1863-1893). Poeta de sensibilidad dolorosa, llega hasta la desesperanza completa y a veces al pesimismo con reminiscencias de Leopardi ("y la infinita vanidad del todo"). Imaginación suntuosa (*El camino de Damasco; Surimono; Kakemono; Mi museo ideal*). Buena prosa.

José Asunción Silva (1865-1896). Poeta de sensibilidad dolorosa, como Casal, pero su escepticismo o su pesimismo tienen carácter más general, más filosófico. Como buen colombiano, es a veces poeta metafísico.

Rubén Darío (1867-1916). El único que sobrevive al año del 1896. Su acción principal se desarrolla en el período siguiente.

LA MODA GRIEGA *

CUANDO URUETA pronunciaba en la clásica Preparatoria de México sus memorables conferencias sobre los poemas homéricos y la tragedia ática (esas sorprendentes disertaciones que, a pesar de su erudición barroca y su documentación apresurada, evocan vívidamente aspectos del espíritu griego, merced a la poderosa intuición del autor, a punto tal que el rector de la Universidad salmantina, *helenista y Unamuno,* las juzgó con singular respeto), uno de los entonces discípulos del orador mexicano salía de cada conferencia —según refiere hoy humorísticamente— encendido en amor de las letras, y al llegar a su casa se entregaba apasionadamente a la lectura de... Gómez Carrillo.

* En *Horas de estudio.* París, Ollendorf, [1910].

Este salto desde las rapsodias homéricas hasta las crónicas parisinas del autor de *Entre encajes* lo consideré, al serme narrado, prodigio acrobático de la inconsciencia intelectual. ¿Quién hubiera adivinado que el salto lo daría más tarde, pero en sentido inverso, el propio Gómez Carrillo?

Y que lo daría, digo, sin grave desacato ni desconcierto. El nuevo libro *Grecia* de Gómez Carrillo —el primero, si no me equivoco, en que un hispanoamericano describe un viaje a la Hélade— no podrá tomarse, no digo ya como obra fundamental, pero ni siquiera, si se insiste, como obra seria, como estudio detenido o meditada y sincera impresión; pero no es un libro pedante ni un libro irrespetuoso. Me figuro que podría provocar las iras del severo Fernando Segundo Brieva Salvatierra, el ilustre traductor de Esquilo, pero no irritar a Menéndez y Pelayo. El ágil cronista guatemalteco ha ido a Grecia llevado por imposición de la moda, por exigencia periodística, y, so capa de pintar la Grecia contemporánea, ha colgado a las ligeras alas de sus crónicas discreto fardo de reminiscencias clásicas, porque a su perspicaz instinto no se escapa que, no importa cuánto aparentemos interesarnos por la cuestión balkánica, lo que seduce al público literario, la moda no agotada aún, es la Grecia antigua.

Desde el Renacimiento hasta nuestros días, es decir, desde el platonismo florentino hasta la resurrección del teatro al aire libre, no transcurre cuarto de siglo sin que en la Europa intelectual se suscite la cuestión helénica. En este momento —puede observarlo quienquiera que siga, aunque sea de lejos y a prisa, el movimiento mundial—, los grandes autores que están en moda son Homero y Goethe. Shakespeare está sufriendo crisis; a Cervantes lo hemos olvidado, a pesar de las fiestas del *Quijote;* Dante apenas comienza a levantarse en una nueva aurora. Pero el legendario padre de la poesía europea goza ahora de popularidad inusitada, como lo muestran los cuentos de Lemaître, el *Ulises* de Stephen Phillips, los estudios del insigne Bréal y de los no menos eruditos Terret y Bérard (entre otros tantos), y hasta el proyecto de erigirle un monumento en París. En los círculos de gentes leídas, la *Odisea* se comenta con fruición que no pudiera dar ninguna novela moderna y los epítetos homéricos son gala frecuente de la conversación: hasta en editoriales de periódicos norteamericanos se hacen reminiscencias de las *palabras aladas*. Ni es eso todo. Dentro de pocos meses, Sófocles será autor de tanta actualidad como Oscar Wilde, gracias a la música de Richard Strauss. Aristófanes inspira a comediógrafos alemanes. Platón anda ya en lenguas de los nuevos pensadores. La musa campestre, el arte hesiódico y el arte bucólico, reaparecen en D'Annunzio, en Guido Verona, en Francis Jammes, en Abel Bonnard... En suma, el helenismo decadente de Pierre Louys y Jean Bertheroy, inspirado en la vida artificiosa de Alejandría y Bizancio, va cediendo el puesto a la faz genuina, ateniense, del helenismo.

A maravilla lo prueba el libro de Gómez Carrillo. No se nos da aquí una Grecia uniforme, según la fórmula de serenidad de Renan o según la fórmula trágica de Nietzsche, sino aspectos varios, rápidos, pero no incongruentes, del mundo helénico. Apenas si hay un capítulo para las cortesanas (éstas, que hace diez años le habrían hecho llenar todo un volumen galante, ahora sólo le merecen quince páginas un tanto duras), otro para las estatuas de Tanagra, y uno, deplorable, sobre el parisianismo de las mujeres de Atenas. Todo lo demás son evocaciones del mundo clásico o aspectos de la nueva Grecia, cuyo parentesco con la antigua, con *la Grecia eterna,* es el retornelo de toda disertación. Sin pedantería, antes bien con rebuscada sencillez, el cronista suele introducir nombres y citas de eruditos; al hablar de arte, Salomón Reinach y Maxime Collignon; al hablar de los misterios de Eleusis, el griego Demetrios Philios y hasta el venerable Creuzer; sobre *el mar de la Odisea,* Victor Bérard; sobre la cuestión homérica, Bréal, la escuela wolfiana, las excavaciones de Schliemann. No hay que ser muy avanzado en cuestiones griegas para advertir los yerros de esa erudición que Gómez Carrillo creyó necesaria para citas ocasionales. ¿Cómo se atreve a aseverar, por ejemplo, que todos los eruditos alemanes votan por el origen popular y fragmentario de los poemas homéricos? Basta recordar a escritor tan universalmente conocido, de tan prestigiosa autoridad y de tan larga escuela como Otfried Müller, para aplastar semejante ligereza.

En cambio, las citas de autores antiguos tienen sabor y vienen siempre a cuento, con aparente facilidad, como si tuviera el autor familiaridad con ellos. No es, sin duda, que tal familiaridad la poseyera de antaño el modernista viajero, sino que una frecuentación constante, durante el viaje, impregnó su dúctil espíritu de helenismo puro. Cabe suponer que para este escritor la consulta erudita tiene que ser molesta (¡imaginad a Gómez Carrillo estudiando la *Simbólica* de Creuzer o la *Historia* de Grote!); y al contrario, la lectura de los autores es fuente inextinta de deleites. Porque, si a Gómez Carrillo le tienen muchos por superficial incurable, lo cierto es que su ligereza es más impuesta que nativa, y que él es capaz de vencerla a ratos, muy de tarde en tarde, para no escandalizar demasiado al público que pide actualidades brillantes. ¿No le hemos visto lanzar una condenación enérgica de *lo bonito en las letras?* Condenación que cae, se dirá, sobre su misma obra; pero dictada en un momento de sinceridad por el odio de algo peor que lo bonito: *lo cursi.* Aquí ha ido más lejos. El aroma de la Grecia clásica llega a dar distinción a más de una página; los títulos mismos son sugestivos: "El mar de la *Odisea*", "Cielo del Atica". Un purista dirá que recurre demasiado a la *Antología;* pero ¿no ilustra la *Antología,* más que cualquier otro resto clásico —excepto las comedias de Aristófanes—, lo peculiar y lo menudo en las costumbres públicas y privadas de Grecia? Hay, por lo demás, suficientes y atinadas reminiscencias de los autores de las épocas áureas,

aun de los filósofos. No conozco página de Gómez Carrillo que alcance la elevación del cuadro trágico "El palacio de Orestes", magistralmente escrito, vívidamente compuesto e iluminado con los colores inagotables que ofrece el lenguaje de Esquilo y Sófocles, aunque sea pálido el final, la modernización del hijo de Clitemnestra: este cuadro vale por sí solo más que el conjunto de todo lo restante.

En lo que toca a la Grecia contemporánea, Gómez Carrillo quiere conservarnos la ilusión de que sus hijos son descendientes dignos de sus abuelos, son *hijos de Ulises.* Pero el mundo moderno no se ha interesado por la Grecia viva sino una vez, hace un siglo. No sé si a todos, en América, nos ha interesado la lucha de su independencia. De mí sé decir que, cuando niño, aprendí a amar las dos Grecias: a la segunda, la heroica de 1833, gracias a cierta novela histórica y al poema byroniano del buen Núñez de Arce. Después la fui olvidando. En Búfalo conocí a una dama griega cuya única distinción real, en sociedad, era danzar admirablemente. En Nueva York traté a un descendiente de griegos, *bulgarizado* hasta el apellido, pero antiguo residente de Atenas, en donde, según me hace sospechar Gómez Carrillo, adquirió su verbosidad típica. Pocas cosas de Grecia aprendí por ellos. De la literatura neogriega, algo nos ha llegado en las traducciones de Bikelas (a quien, dada su fama, es raro no lo cite nuestro cronista), de Palamas, de Eftaliotis, de Rhoidis; algo más nos cuenta Gómez Carrillo, sobre todo de la popular, interesantísima. Pero el mundo actual no se interesará vivamente por esta literatura, por más que en ella se aspire a continuar la tradición clásica, mientras no se produzca allí una obra de genio. Por ahora, nos atrae la patria de Ibsen, revelador de vida nueva. Si en la Grecia moderna apareciera un espíritu genial, todas las miradas se convertirían hacia la tierra del Atica; y aunque no siguiera las rutas clásicas, ya nos encargaríamos los admiradores de demostrar su parentesco con sus divinos antepasados.

México, 1908.

MARTI ESCRITOR *

Para Jesús Castellanos.

Los HOMBRES de genio múltiple suelen ser recordados principalmente por su labor en un solo orden de actividad: así Leonardo da Vinci, por sus cuadros, y Goethe, por sus obras literarias. Muerto ayer no más José Martí se recuerda en Cuba como guerrero, cuando fue, sobre toda otra

*En *La Discusión,* La Habana, 25 oct., 1905 y *Listín Diario,* Santo Domingo, 25 octubre 1905. Recogido en *Obras Completas* I.

cosa, hombre de pensamiento. Héroe, consagrado está; el estudio de su personalidad demuestra que, más que libertador de "patrias chicas" —según la frase de ese atrabiliario que acaba de morir, Navarro Ledesma—, Martí habría podido ser realizador de una obra de alcance universal, y en realidad se había propuesto un vasto fin: contribuir al engrandecimiento del ideal democrático y progresista del mundo americano con la creación de una confederación antillana, de la cual era necesario preludio la independencia de Cuba.

Como hombre, Martí ha sido descrito por Domingo Estrada —un hermoso espíritu que comprendió la hermosura de aquél— y hace poco que admirablemente definido por don Enrique José Varona con la frase d'annunziana "era un vivificador".

La gran fuerza de ese hombre era, repito, su pensamiento. Y a ese gran pensamiento correspondía una expresión vigorosa y bella.

Martí fue —aunque en Cuba lo sepan pocos— uno de los grandes escritores castellanos de su siglo. Fue un renovador del estilo, y coincidió en esto con otro gran americano, Juan Montalvo, a quien Valera concede —"siquiera"— el primer puesto entre los prosistas de nuestra lengua en la centuria pasada. Con ellos y con los poetas —Casal, Darío, Gutiérrez Nájera— se inicia el florecimiento del nuevo estilo que cultivan en América prosistas sólidos y brillantes como Rodó, Berisso, Díaz Rodríguez, Zumeta, Gil Fortoul, por desgracia poco conocidos en Cuba, de ese mismo estilo que hoy aparece por fin en España en el grupo asombroso de Unamuno y Blasco Ibáñez, Valle-Inclán y Martínez Sierra, no del todo ajenos a la influencia americana.

Como los artistas que, dominadores de la técnica de su arte, la revolucionan porque les resulta estrecha para sus nuevas concepciones, Martí realizó la reforma del estilo armado con un conocimiento profundo de la lengua y de los clásicos. Su estilo no ofrece semejanzas con el estacionario de la mayoría de sus contemporáneos de España: en ocasiones tiene la intensidad emocional de Teresa de Jesús, el mesurado y sugestivo donaire de Gracián, la maestría no forzada de los siglos de oro, siglos en que el castellano, evolucionando en armonía con las tendencias coetáneas, reflejaba mejor que hoy el espíritu y la vida de la raza. Pero el estilo de Martí quería ser y era moderno, "actual", como el de los escritores modernos de los países activos y fecundos en que el idioma evoluciona, como todo: expresión de la vida múltiple y complicada de la época. Estilo sabio por la estructura, claro en el concepto, original en las imágenes, infinitamente variado en la expresión y con todo y sobre todo, personal y "humano" y siempre rico de pensamiento.

Pensador, Martí fue paladín vehemente de las más avanzadas ideas y cruzado de todas las redenciones sociales; psicólogo profundo, que supo fijar los rasgos salientes de un espíritu nacional tan complejo como el de los Estados Unidos, y, sin embargo, optimista y entusiasta que sabía

sorprender lo hermoso y lo noble en todo ser y todo pueblo; crítico de arte dotado de vasta erudición y refinado sentido estético.

Por último, Martí fue un orador asombroso —verdaderamente único en su manera— y, por su sensibilidad, un gran poeta. No dominó el verso resonante de la tradición española; más bien "eludió la forma", como Bécquer, y fue un poeta exquisitamente sugestivo. Pocas estrofas hay en nuestra lengua más cálidas, "frágiles", que las que dedicó a la hija de su amigo Gutiérrez Nájera. ¿No bastarían para consagrarlo gran poeta sus páginas en prosa y verso para los niños? Parece raro que este pensador y predicador de revoluciones políticas fuera también uno de esos raros espíritus que conservan a través de los años la gracia y sensibilidad infantiles, como el amable Anderson, cuyo centenario se celebra en el momento mismo en que un heredero de su genio, el escocés Barrié, asombra y deleita con dramas de niños y de hadas al vasto público de Londres.

Si en Cuba no se conoce el valer de Martí como escritor —porque no pudo tener a su patria como principal campo de acción— en otros países de América se le recuerda constantemente como corifeo de la nueva escuela literaria. En Venezuela fue maestro de la joven y brillante generación actual, que lo tiene a honor. En Santo Domingo estuvo de paso, electrizó con sus discursos, y esto bastó para que allí se publicara en 1896 un libro de ofrenda en su memoria. En México inspiró afecto y admiración a todos los literatos: para atestiguarlo basta el tributo que le dedica el gran Justo Sierra. En la Argentina se recuerda con orgullo que para *La Nación* de Buenos Aires escribió él sus famosas correspondencias neoyorquinas. Rubén Darío lo llama águila del pensamiento, y define así su estilo: "Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías. Sobre el Niágara castelariano, milagrosos iris de América". Su influencia literaria ha sido tema de un brillante estudio crítico del panameño Darío Herrera.

Y como coronación de la multitud de elogios tributados al literato —no al héroe—, en América y en Europa, una de las grandes autoridades críticas, no sólo de Francia, sino del mundo contemporáneo, Fréderic Loliée, dice en su *Historia de las literaturas comparadas:*

"Si por falta de lugar no hubiéramos tenido que dejar aparte los desenvolvimientos llenos de abundancia de las jóvenes literaturas sudamericanas... nos habría parecido interesante... comparar, en cuanto a la originalidad de su genio, al cubano José Martí con el inglés Carlyle".

Es ya, por lo tanto, un deber de cultura nacional divulgar en Cuba la obra literaria de José Martí. El medio es sencillo: publicar, en vez de las

limitadas y costosas ediciones actuales, que se justifican como colección de obras completas, una edición popular y económica de sus obras escogidas.

MARTI *

VIDAS HAY que reclaman, de los hombres capaces de entenderlas, el esfuerzo que las redima de la oscuridad de su escenario para levantarlas a ejemplo de toda la humanidad. Nuestra América, teatro enorme y oscuro, deja perder en la sombra sus mejores vidas. Sólo Bolívar hace germinar en abundancia Plutarcos deificadores y Laredios anecdóticos. Pero ¡cuántas vidas para contar, y cantar bien, en altura, no según la moda de cercenarles a los grandes hombres la sombra de estatura espiritual que los hacía como torres entre el vulgo! Nada de convertir en niño inútil, torpe entre el amor y la utopía, al arcángel desatador de Prometeo. Que se nos muestre a San Martín, todo severidad y estudio, en duro contraste con su alrededor. Y a Sarmiento, todo invención y arrojo, Cadmo difusor de alfabeto y generador de población. O a Martí, todo sacrificio, pero todo creación: porque cada creación que sacrificó, se incorporó en creación nueva.

Martí sacrificó al escritor que había en él —no lo hay con mayor don natural en toda la historia de nuestro idioma— al amor y al deber. Amó tanto, que de nueve años le escribe a su madre que la quiere "con delirio"; de quince años dice a su maestro Mendive, maestro para el deber y para el decoro: "a cada instante daría por usted mi vida, que es de usted". Y pues amor *a nullo amato amar perdona,* suscita pasiones delicadas y profundas, como en "la niña de Guatemala, la que se murió de amor", de silencioso amor por él. A los cuarenta años, ya entregado todo a la misión de morir por Cuba, todavía creaba amistades eternas. ¡Cuánto amó a España, él, obligado a combatirla! Con cálida simpatía comentaba siempre sus esfuerzos de civilización. El baile español lo hacía cantar de gozo. Y él dijo:

Para Aragón, en España,
tengo yo en mi corazón
un lugar todo Aragón...

Pudo, como Rubén Darío, sacrificarlo todo al solo ideal de ser poeta; pero antes quiso acatar normas de honrado; y el deber y el amor se le agrandaron: se completaron en la devoción de su tierra. Si la vida no se

* Se publicó en *Sur,* Buenos Aires, 1931, núm. 2, págs. 220-223; fue reproducido en *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, tomo XXIII, 18 de julio de 1931, pág. 33. Recogido en *Páginas escogidas* de Pedro Henríquez Ureña (con prólogo de Alfonso Reyes), Secretaría de Educación Pública de México, "Biblioteca Enciclopédica Popular", núm. 109, mayo de 1946, págs. 26-49.

le corta cuando empezaba a fructificar, habría lanzado sus energías hacia dos empeños superiores, que le atrajeron siempre: uno, de afecto, hacia nuestra América, que él sentía y conocía en su vida cabal, desde sus cimientos indígenas hasta sus ansias de todos los vientos; otro, de razón, la urgencia de dar a la sociedad humana organización nueva, más cómoda y más justa que la que ahora padecemos.

Pero el escritor, que se encogía para ceder el paso al hombre de amor y deber, reaparecía aumentado, transfigurado por el amor y por el deber: la vibración amorosa hace temblar cada línea suya, el calor del deber le da transparencia. Y cuando está entregado, devorado, en su devoción suprema —Cuba—, escribe ya como si se transfundiese en la pura energía: su carta desde Montecristi, dos meses antes de caer en Dos Ríos, es como arquitectura de luz.

El escritor, en Martí, fue obrero humilde que aceptó todos los menesteres: tradujo desde cartillas de ciencia hasta poemas famosos; mientras enviaba correspondencias a la Argentina o a México, dirigía en Nueva York revistas que redactaba enteras. Y las redactaba enteras, desde la descripción cuidadosa de nuevas máquinas hasta la reseña entusiasta de exposiciones de pintura, porque no le contentaba traducir, ni extractar, y sentía que, diciendo él las cosas con sus propias palabras, su público las entendería mejor. Así, todo cuanto salió de su pluma se delata solo: nada de "prosa periodística"; nada de párrafos simétricos como estrofas. Siempre aquella prosa como hablada, rota en ritmos variables con la emoción de cada minuto: con el candor de Santa Teresa, de quien aprendió que no tiene por qué refrenarse el que siente como debe, y con la malicia de Gracián, de quien aprendió a evitar prolijidades de explicación y de coordinación.

Está por hacer la vida de Martí. Y está por recoger, en gran parte, su obra. La Argentina reunió la de Sarmiento. Chile reunió la de Bello, que no fue hijo, sino maestro suyo. El Ecuador está recogiendo la de Montalvo. México no ha cumplido todavía con Justo Sierra, vida ejemplar, no de relámpagos, pero de firme luz. ¿Y podrá Puerto Rico, empobrecido por sus nuevos amos opulentos, cumplir con Hostos?

Si Cuba, oficialmente, no ha cumplido con Martí, hay cubanos que trabajan por él. Después de años largos de rara indiferencia, la devoción de Martí se enciende como fiebre: Martí se vuelve espejo y escudo. Entre los devotos, Juan Marinello, Félix Lizaso, Néstor Carbonell. A Marinello, fino poeta, ciudadano digno, le debemos una pulcra edición con estudio, de las *Poesías* de Martí, donde se pasa en modulaciones desde ternuras infantiles con sabor a *Los pastores de Belén* hasta tenues complejidades de paleta impresionista o escuetos bloques de escultura severa. A Lizaso, hombre de meditación y de pureza, le debemos el monumento *Epistolario* en tres volúmenes, condensación de treinta y cuatro años y una curiosa colección de *Artículos desconocidos:* formaban parte del texto de "La América", revista que fue de Martí en Nueva York; "nada lleva su firma,

pero todo revela su mano". A Carbonell, en quien el fervor es de tradición familiar, le debemos dos colecciones de artículos publicados en Venezuela: *España* y *De la vida norteamericana*. Cosechó también, de números antiguos de "La Nación", en Buenos Aires correspondencias de Martí que ha reimpreso en revistas. Pero en "La Nación", de 1882 a 1890, hay todavía correspondencias intactas; tal vez exceden en número a las recogidas. ¡Y de "La Nación" procede el *Grant*, una de las páginas inmarcesibles! ¿Sería mucho pedir que la Argentina contribuyese a completar la obra de Martí desenterrando aquellos escritos suyos?

RUBEN DARIO *

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul *y la canción* profana;
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

¿Recordáis el principio de la *Eneida* del grande y humano Publio Virgilio Marón? Pues si andáis de recuerdos clásicos no es difícil que os venga también a la memoria el principio de *La gatomaquia* del grande y regocijado Lope.

En la vida de los poetas ocurre un momento en que se gusta de mirar hacia atrás y rememorar en síntesis la propia evolución psíquica. Así, Rubén Darío, el niño pasmoso de *Azul*. . ., el joven mundano y galante de *Prosas profanas*, dedica un tributo a su pasado en el pórtico lírico de sus *Cantos de vida y esperanza*, obra plena y melancólica de hombre. Triste no: disonancia sería la tristeza en estos himnos optimistas, y de ellos la ha desterrado el poeta; pero ¿cómo no ha de sentir melancolía, la d'annunziana *malinconia virile*, quien a la juventud amó con un amor que era a un tiempo mismo ingenuo y sabio, mezcla de candor helénico y de perversidad gálica?

Darío canta:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!

Y en unos *humanísimos* versos íntimos que quizás no pensó llegarían a la publicidad, pero que demuestran cómo subsiste en él la genial vena humorística, declara su dolor de verse "viejo, feo, gordo y triste".

* En *Horas de estudio*. París, Ollendorf, [1910].

I

Cuantas para el artista sugestiones profundas, hay para el crítico estudios interesantes en el examen de las labores pasada y presente de Rubén Darío. Todos saben que este poeta se inició temprano en la vida literaria, en la década de 1880 a 1890, y bajo la influencia de los poetas españoles. Bien pronto cambió su orientación, deslumbrado por la literatura de Francia, principalmente por la de las últimas escuelas, y combinó ambas tendencias, equilibrando lo francés de las ideas con lo castizo de la forma. Pero desde *Azul*... el escritor se muestra gallardamente original; en *Prosas profanas* es más personal aún, y hoy, en *Cantos de vida y esperanza,* es en un todo independiente, a la vez que más rico de erudición cosmopolita y de experiencia humana.

Sabido es también lo que Rubén Darío ha significado en las letras hispanoamericanas: la más atrevida iniciación de nuestro *modernismo.* Fue él mucho más revolucionario que Casal, Martí y Gutiérrez Nájera, y en 1896, quedó, con la muerte de estos tres, como corifeo único. Su influencia ha sido la más poderosa en América durante algunos años, y su reputación una de esas que en la misma actualidad se tornan legendarias.

Su leyenda lo pinta como un Góngora desenfrenado y corruptor. Y cuando se busca en su obra el origen del mito, sólo se encuentran dos o tres detalles que lo sugieren pero no lo justifican: las innovaciones métricas, saludables en su mayoría; el repertorio de imágenes exóticas, siempre pintorescas, rara vez desproporcionadas; las ocasionales sutilezas de estilo, vagamente *simbolistas:* y los detalles de humorismo, como este paréntesis explicativo en "El reino interior":

(Papemor: ave rara. Bulbules: ruiseñores).

La alarma del vulgo lector fue hija del irreflexivo espíritu rutinario. Rubén Darío es un renovador, no un destructor. Los principiantes, como es regla, le imitaron principalmente en lo desusado, en lo anárquico. El, por su propia vía, ha ido alejándose cada vez más de la turba de secuaces, impotentes para seguirle en sus peregrinaciones a la región donde el arte deja de ser *literario* para ser pura, prístina, vívidamente *humano.*

Sin embargo, la parte meramente *literaria* de su obra tiene altísima importancia, puesto que las historias futuras consagrarán a Rubén Darío como el Sumo Artífice de la versificación castellana: si no el que mejor ha dominado ciertos metros típicos de la lengua, sí el que mayor variedad de metros ha dominado.

Han faltado en castellano, hasta estos últimos tiempos, versificadores que cultivaran con igual éxito distintas formas: Villegas en el siglo XVII, Iriarte y Leandro de Moratín en el XVIII, Bello, Zorrilla, Espronceda y la Avellaneda en el período romántico, ensayaron combinaciones varias, pero por lo general fueron, como los más de nuestro idioma, *poetas de*

endecasílabo y octosílabo. Antes de la aparición del *modernismo,* sólo a Bécquer puede citarse como no ceñido a lo tradicional; y el propósito de Bécquer no era crear formas nuevas, sino, como lo indica el carácter sutilmente espiritual de su poesía, *eludir la forma.*

La versificación castellana parecía tender fatalmente a la fijeza y a la uniformidad, hasta que la nueva escuela americana vino a popularizar versos y estrofas que antes se empleaban sólo por rareza. En realidad, la escuela no ha inventado nada nuevo: lo fundamental de su métrica ha sido resurrección de antiguas formas castellanas o adaptación de formas francesas; pero el propósito de renovación ha obedecido, en nuestros escritores más conscientes, secundados hoy por la brillante juventud de España, a una tendencia lógica, sugerida por la imperiosa necesidad de la época; tendencia que se ha desarrollado en plan metódico y progresivo, y que es de sentirse no haya encontrado expositor doctrinal, como lo ha sido Rémy de Gourmont de las recientes evoluciones del estilo francés.

Rubén Darío —en cuya obra mejor que en otra alguna puede estudiarse la evolución de la nueva métrica— emplea constantemente versos eneasílabos, decasílabos (dos formas), dodecasílabos (tres formas), alejandrinos, pentámetros, exámetros, y versos de quince, diez y seis y más sílabas. Con tal variedad de elementos ha realizado innúmeras combinaciones estróficas, desde los pareados y el tercero monorrimo, que también usó Casal, hasta llegar a la versificación que los franceses llaman libre.

La principal innovación realizada por Darío y los *modernistas* americanos ha consistido en la modificación definitiva de los acentos; han sustituido con la acentuación *ad libitum* la tiránica y monótona del eneasílabo, del dodecasílabo hijo de las viejas coplas de arte mayor, y del alejandrino. Los dos últimos han alcanzado, con esta variación, inmediata y estupenda boga; no así el eneasílabo, que aún está en su período de reelaboración y se sigue usando generalmente con acentos fijos.

Van más lejos las modificaciones ensayadas en la pausa intermedia de los versos compuestos. Hay, no sólo la terminación del primer hemistiquio con palabras agudas o esdrújulas:

> *Y sigue como un dios que la dicha estimula,*
> *y mientras la retórica del pájaro te adula. . .* ("*Alma mía*"),

sino también la transformación de esdrújulos en agudos, imitada de la versificación inglesa:

> *Sus puñales de piedras preciosas revestidos,*
> *ojos de víboras de luces fascinantes. . .* ("*El reino interior*"),

y la división de palabras, cuya primera porción, perteneciente al primer hemistiquio, se considera unas veces grave:

> *Y los moluscos reminiscencias de mujeres. . .* ("*Filosofía*")

y otras veces aguda, como en francés:

¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?
Se han sabido presagios y prodigios se han visto. . .
("Canto de esperanza")

Si estas innovaciones son discutibles, no lo son menos los recientes exámetros y pentámetros de Darío. El exámetro es un fantasma que resurge de cuando en cuando en las literaturas modernas, sin que haya llegado a convertirse en ser viviente y activo. Todos los traductores de la *Ilíada* han debido sentirse tentados de verterla en su propio metro; y, entre los más conspicuos, el inglés Chapman y el alemán Voss han cedido a la tentación. Luego, varios eminentes poetas modernos, desde Goethe hasta Tennyson, Longfellow y Carducci, han intentado resucitar este verso en que están escritos los magnos poemas épicos de la Europa antigua.

El problema de la adaptación del exámetro se plantea de dos modos: o se atiende a las leyes de los idiomas modernos (esto es, al isocronismo silábico, y aun al ritmo de acentos), o se procura imitar la *cantidad* de los idiomas clásicos. En el primer caso, el verso resulta monótono y nunca en realidad simple. Rubén Darío se ha decidido por el segundo procedimiento. ¿Podemos decir que ha realizado la adaptación, esto es, lo que en vano han ensayado otros altísimos poetas? Debe contestarse que no, porque la prosodia de los idiomas modernos, radicalmente distinta de la de los antiguos, hace imposible hoy la existencia de un verso que equivalga *cabalmente* al exámetro.

Esto aparte, y sin ser precisamente exámetros, ni pentámetros clásicos, los versos de Rubén Darío tienen su valor propio y están animados por un ritmo enérgico, que es elogio llamar *bárbaro,* a la manera de Carducci:

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos; mágicas
ondas de vida van renaciendo de pronto. . . ("Salutación del optimista").

La desigual medida de estos exámetros y pentámetros trae inmediatamente a la memoria los versos que los franceses llaman *libres* y que en castellano suelen ser clasificados erróneamente como prosa rítmica, de los cuales hay muchos ejemplos en Darío. La cuestión no es ya discutible, puesto que está resuelta en otros idiomas, y no exclusivamente por *modernistas:* la versificación libre, esto es, la sucesión de versos de medidas y ritmos desiguales, se conoce y emplea con más o menos frecuencia en alemán, desde Goethe; en inglés, desde Walt Whitman; en francés, desde la era del decadentismo; si en italiano no está generalizada, ya aparece triunfalmente en D'Annunzio. La virtualidad musical de esta versificación la demostró, aprovechándola en sus dramas, Wagner, maestro sin rivales en el arte de fundir la palabra con la música.

Contradictorio parecería legislar sobre el ritmo del verso *libre*. En realidad, como antaño se decía justamente de los endecasílabos *sueltos* o *blancos*, éstos son los más difíciles versos. Su balance rítmico dependerá siempre del buen oído, del ritmo interior del poeta. Cabe, sin embargo, la sujeción a un ritmo más o menos fijo. José Asunción Silva, en su más célebre "Nocturno", construyó sobre una base disílaba versos que oscilan entre cuatro y veinticuatro sílabas. Rubén Darío adopta la base trisílaba en su "Marcha triunfal", con grandioso efecto:

Al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano,
los soles del rojo verano,
los vientos y nieves del gélido invierno,
la noche, la escarcha,
y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal,
saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan la marcha triunfal.

Con su última radical innovación, este gran revolucionario ataca precisamente el óptimo tesoro de nuestra métrica: el endecasílabo. Ya, en el espléndido "Pórtico" al libro *En tropel* de Salvador Rueda, había resucitado el endecasílabo anapéstico del período preclásico, acentuado en las sílabas cuarta y séptima:

Joven homérida, un día su tierra
viole que alzaba soberbio estandarte...

Si en el "Pórtico" no mezcló este endecasílabo con el yámbico, en otras composiciones no sólo los mezcla, sino que liberta completamente el ritmo de nuestro verso heroico, como se ve por esta cuarteta:

Tal fue mi intento; hacer del alma pura
mía, una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y de aurora.
(*"Pórtico"* de *Cantos de vida y esperanza*)

Sólo el curso del tiempo decidirá la suerte de esta innovación. La intercalación de endecasílabos anapésticos entre los yámbicos, aunque tradicional en lengua tan hermana de la nuestra como lo es el italiano, desde Dante hasta D'Annunzio, quizás no esté destinada a ser tan permanente como la incorporación del verso acentuado *a medias* (esto es, solamente en la sílaba cuarta), que sugiere deliciosamente, sobre todo en final de estrofa, una caída, un descenso:

Y *tímida ante el mundo, de manera*
que encerrada en silencio no salía
sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía...
(*"Pórtico"* de *Cantos de vida y esperanza*)

Otras novedades ha implantado Darío, como la colocación de pausas después de palabras *a-rítmicas*, y muchas de menor importancia. Si hay exageración en algunas, es porque toda revolución contra un sistema tradicional tiene que tocar a veces el extremo contrario.

II

Todo lo dicho y aun todo lo citado quizás no bastarían a justificar el alto puesto que el futuro asignará a Rubén Darío en la historia del verso castellano, si en ello no fueran implícitos el alto ingenio y la genial inspiración del poeta. Axioma es ya: cada gran manifestación artística crea su propia forma. La forma sólo debe interesar cuando está hecha para decir alguna belleza: armonía del pensamiento, música del sentir, creación de la fantasía. "Todo lo demás es *literatura*".

Con el cincel del estilo modela Darío el tosco mármol de la versificación, y crea la estatua, ya deidad olímpica, ya miniatura alada, plástica y rítmica como las cosas vivas. El modo de expresión de su temperamento *hiperartístico* pareció en un tiempo flor exótica, porque el genio de la lengua —en apariencia esquivo a su necesaria evolución— tendía a cristalizarse en líneas severas y fijas. Y sin embargo, la suma sapiencia, la donosa ingenuidad, la flexible sutileza de ese estilo siempre claro y brillante, tienen su origen tanto en el estudio del arte más espiritualmente bello de Grecia y del Lacio, de Francia y de Italia, como en el dominio de los secretos y recursos del castellano. Después de dos siglos de poesía que, cuando quiso ser delicada, fue muchas veces hueca, se olvidaba aquella facilidad dificultosa, tan sencilla como sabia, de la antigua *gracia* poética en la expresión sentimental o filosófica, en el brillo del ingenio humorístico o de la fantasía descriptiva, que encanta desde Jorge Manrique y el Marqués de Santillana, deleitosamente espontáneos, hasta Calderón y Góngora, los fecundos imaginíficos.

Principiando con poesías como "Anagke", de *Azul*. . . (y entonces lo advirtió con aplauso hombre tan pagado de lo castizo como lo fue Valera, autoridad por demás concluyente en este punto), hasta llegar a los recientes sonetos en honor de Góngora y Velázquez, Rubén Darío es realmente un maestro del idioma, y sería, entre los poetas contemporáneos, el más genuino evocador del estilo de los Siglos de Oro, si en la nueva generación de España no lo hubieran revivido dos admirables bardos *naturalistas:* Eduardo Marquina y el malogrado Gabriel y Galán.

Contra lo que generalmente piensan los que confunden la sencillez con la vulgaridad, la revolución *modernista*, al derribar el pesado andamiaje de la ya exhausta retórica romántica, impuso un modo de expresión natural y justa, que en los mejores maestros es flexible y diáfana, enemiga de las licencias consagradas y de las imágenes *clichés*.

He definido la gracia como la cualidad primordial del estilo de Rubén: la gracia que suele adquirir, quintaesenciada, "la levedad evanescente del encaje", y conlleva otra virtud que era (ésta sí) casi desconocida en castellano: la *nuance,* la gradación de matices. *Prosas profanas* es un libro lleno de esa gracia imponderable, quizás por lo constante algo monótona. *Cantos de vida y esperanza* pone en relieve otra cualidad: la fuerza, que es ritmo grandioso en la "Marcha triunfal" y en la canción "A Roosevelt", y cuyos orígenes se descubren en ciertas odas, hoy desconocidas, prometedoras del poeta de combate que se ha revelado recientemente, después de un período en que se mantuvo indiferente a las luchas sociales.

José Enrique Rodó dijo en su admirable crítica de *Prosas profanas,* guía casi imprescindible para el estudio de Rubén Darío de hasta ayer:

> Los que ante todo, buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que se os entrega toda entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangren como arrancadas a entrañas palpitantes. Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso a través de los versos de este artista poéticamente calculador, del que se diría que tiene el cerebro macerado en aromas y el corazón vestido de piel de Suecia.

Hoy Darío proclama: "Si hay una alma sincera, ésa es la mía", y explica:

En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol, y era carne viva:
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.

Pero no es dudoso que él mismo creyese antes que la sinceridad *a medias* de la exquisitez era la mejor norma de expresión. En su anterior obra poética presentó siempre sus estados de alma en cuadros simbólicos ("El Reino Interior", "Las ánforas de Epicuro") o en notas líricas de abstracto subjetivismo ("Margarita", "El poeta pregunta por Stella"). La revelación de su credo moral se encuentra entonces, no en su propia obra, sino en una de las más hermosas poesías de Julián del Casal, "Páginas de vida". El pesimista cubano describe a su amigo:

Genio errante, vagando de clima en clima,
sigue el rastro fulgente de un espejismo,
con el ansia de alzarse siempre a la cima,
mas también con el vértigo que da el abismo...

y lo hace hablar:

...Mas como nada espero lograr del hombre,
y en la bondad divina mi ser confía,
aunque llevo en el alma penas sin nombre,
no siento la nostalgia de la alegría.
¡Ignea columna sigue mi paso cierto!
¡Salvadora creencia mi ánimo salva!
Yo sé que tras las olas me aguarda el puerto;
¡yo sé que tras la noche surgirá el alba!

Con muy semejantes conceptos, Darío cuenta la historia de su *yo* y hace su profesión de fe, en el "Pórtico" de *Cantos de vida y esperanza*, pórtico que es la más alta nota de toda su obra pasada y presente, porque es la más *humana*, el coronamiento de su evolución psíquica, que en sus libros de prosa puede seguirse grado a grado, desde el delicado fantaseo de los cuentos de *Azul*. . . hasta la amplia filosofía que en *Tierras solares* va unida a impresiones de vida y de arte.

Si hasta ayer se le juzgó desafecto a predicar evangelios, a asumir el rol de *poeta civil*, hoy quiere ser paladín de causas nobles, predica el culto reverente al arte, "fecunda fuente cuya virtud vence al destino", el amor de la vida, la sinceridad ("ser sincero es ser potente"), y canta los ideales de la familia española.

Ha exultado con tal fervor, en los cantos de su último libro, los ideales de la raza, y ejerce hoy tal verdadera y poderosa influencia en la literatura de España, que ha llegado a ser el poeta *representativo* de la juventud de nuestro idioma en este momento. Como D'Annunzio, contemplativo refinado que se convirtió en apóstol de renovación, espera un resurgimiento del espíritu latino: lo anuncia en la "Salutación del optimista". ¡Cuántos no lo esperan también, en ese concierto nuevo de vibrantes voces de la intelectualidad española, al que acaba de unirse la voz entusiasta, cada vez más límpidamente sonora, de Chocano!

Rubén Darío acaso pertenece hoy, más que a la América, a España. América, en verdad, nunca lo poseyó por completo. Pero no haya temor de perderle: él pertenece a toda la familia española; su *latinismo*, su hispanismo actual, acrecen su americanismo antes indeciso: su oda "A Roosevelt" es un himno casi indígena, es un reto de la América española a la América inglesa.

No que esta actitud me parezca totalmente plausible. ¿Por qué ese antisajonismo que le lleva hasta a interrogar al Cisne, su ave heráldica:

Tantos millones de hombres hablaremos inglés?

El bardo debe ser vidente, debe ser la avanzada del futuro, y profetizar, como Almafuerte, "un mundo celeste, sin odios, ni muros, ni lenguas, ni razas". *La civilización es el triunfo del amor.* Entonces ¿por qué hacer hincapié en rivalidades de raza que el tiempo barrerá, por qué suponer un Dios que entienda la justicia a nuestro modo y sea quizás protector de los latinos?

Curioso rasgo, que a los pesimistas ha de parecerles síntoma de nuestra inconsistencia mental, es la religiosidad barroca de muchos escritores hispanoamericanos. Por lógicos y sinceros, se justifican tanto el deísmo cristiano de Andrés Bello y José Eusebio Caro como la duda de Pérez Bonalde y el ateísmo de Arrieta; pero las concepciones religiosas de Juan Montalvo y de poetas tan preclaros como Lugones y el ya citado Almafuerte son contradictorias en fuerza de querer ser conciliatorias.

Rubén Darío, si no contradictorio —porque me inclino a creer que sus alusiones a la intervención directa de lo divino en lo humano son meras imágenes poéticas—, es *duplex:* en el orden moral, es cristiano con ribetes de epicúreo moderno; frente a la naturaleza, ante "la armonía del gran Todo", es panteísta helénico. Contempla con ojos paganos el universo, y se inflama en ardor hierático escuchando el primitivo, eterno y misterioso palpitar de la Vida: la belleza es río de oro que fluye del Olimpo, la fuerza hálito perennemente juvenil que brota de tierras y de mares, y en el infinito, sonoro con el himno de las esferas, reina la ley de amor que dicta la *diva potens Cypri.* El culto de la naturaleza le exalta y embriaga; así canta, con la palabra desnuda y poderosa, el más franco y atrevido himno a la Hembra:

¡Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo!

Así como es de adorador de la pasión primitiva, ha sabido ser, en la vida moderna, maestro del amor, y será algún día clásico de lo galante: ha amado con el ardor español, con la delicadeza artificiosa de la época de Luis XV, con la melancolía germánica, con la felina sensualidad del París coetáneo, con éxtasis de abandono o con calculado deleite, nunca con la mística tristeza de la carne.

Triunfando de sus simpatías por el decadentismo francés y de su devoción por Verlaine, su temperamento viril y jocundo le ha libertado casi siempre de los anacrónicos misticismos y de las aspiraciones enfermizas en que se agotan otros talentos hermosos de América. Ha robustecido con los años y la experiencia su fe en la Vida y en el Ideal, dos fuerzas que los espíritus sanos tienden a hermanar, como lo predica el poeta de la "Epístola moral a Fabio":

Iguala con la vida el pensamiento.

Para él ha sido la literatura de sus antiguos maestros franceses fuente, no de pesimismo, sino de luminosas enseñanzas de belleza, que le iniciaron en el dominio de un arte vario y completo. Partiendo de tal iniciación, su vigorosa originalidad, auxiliada por el genial instinto que deriva ciencia de cuanto observa y conoce, le ha llevado a la realización de un alto y fecundo ideal artístico: una obra en que se armonizan diversos estilos y maneras; desde la nativa gracia griega hasta la estudiada belleza del *parnasianismo,* desde la simplicidad del romance español hasta la complejidad *simbolista:* vasto concierto que preludia con el derroche rítmico de la "Sonatina", anexa el color y la forma con la "Sinfonía en gris mayor", reproduce la naturaleza salvaje en "Las estaciones", el mito en las "Recreaciones arqueológicas", la tradición heroica de España en "Cosas del Cid", la ciudad moderna suramericana en "Canción de Carnaval", el ensueño en "Era un aire suave"; revela "El reino interior", celebra alegrías

juveniles, arrulla dolores secretos, y al llegar a la compleja melodía del amor, desata la polifonía orquestal, rica en motivos de pensamiento y emoción, que culmina en himnos a la vida y a la esperanza, y sigue todavía desarrollándose en *Allegro maestoso*. . .

Poeta *inaprehendible* e *inadjetivable,* en el decir de Andrés González Blanco, Rubén Darío ha sabido encontrar la nota genuina en cada modalidad de su talento. Espíritu legendario, en la cuna de las razas europeas nació con el soplo primordial de los instintos geniales, dominadores del porvenir, que habían de inundar de luz los ámbitos de la tierra; tal vez vio las enormes selvas de la India, viviendo su vasta epopeya, y contempló las viejas civilizaciones asiáticas; moró por siglos en Grecia, oyó la flauta de Pan y los coloquios de los Centauros, aprendió a sorprender el sigiloso ritmo y la íntima belleza de las cosas y a confundirse con el alma universal de la naturaleza. Junto a la margen del Iliso, oyó a Sócrates discurrir sobre el amor y la belleza. Cuando el último resto de paganismo jovial y sincero se extinguió con los idilios de Teócrito y los epigramas de Meleagro, halló consuelo fugaz en la Roma helenizada.

Después, no se sabe. Dícese que estuvo encerrado, durante la Edad Media, en una mística torre terrible; pero es más de creerse que anduviera recorriendo las tierras musulmanas y recogiendo relatos de *Las mil y una noches*. Luego reapareció en España en un garrido garzón, requebrador, pendenciero y cantor de amorosas endechas, que, como el Don Juan de Byron, salió a viajar por Europa, tuvo mucho partido en Italia con Leonardo, quien le enseñó a amar los Cisnes y estimuló su curiosidad multiforme, estuvo entre bohemios, a cuyo andar errante cobró afición por algún tiempo, y más tarde decidió quedarse en Francia, seducido por las *précieuses* e instado por la amistad de un gascón narigudo y originalísimo que gustaba de desrazonar tomando por tema la Luna. Allí fue, en el siglo XVIII, un duque-pastor que cortejaba marquesas sentimentales y discretas, atormentadas por los amorcillos de Fragonard en las sonrientes campiñas de las *fiestas galantes*.

Cuando un siglo después reaparece en América, algo huraño ante el boscaje indígena y las barrocas villas democratizadas, recuerda su vida caballeresca en España y sueña con "versos que parezcan lanzas". Un hálito de la Cosmópolis moderna le trae efluvios de la vida mundial; rememora su legendario pasado, contempla nuevos horizontes, y se siente palpitar en los latidos del corazón de una gloriosa raza. Canta: su canto crece, se eleva, se esparce, puebla dos mundos: ¡canción del sol, peán de gloria, poema de optimismo, himno esperanzado del fecundo porvenir!

La Habana, 1905.

RUBEN DARIO *

Al morir Rubén Darío, pierde la lengua castellana su mayor poeta de hoy, en valer absoluto y en significación histórica. Ninguno, desde la época de Góngora y Quevedo, ejerció influencia comparable, en poder renovador, a la de Darío. La influencia de Zorrilla, por ejemplo, fue enorme, pero no en sentido de verdadera renovación: cuando el *zorrillismo* se extendió por todas partes, ya hacía tiempo que el romanticismo había triunfado. Darío hizo mucho más; tanto en el orden de la versificación, como en el estilo, como en el espíritu de la poesía. Su triunfo tiene mucho de sorprendente; porque, escribiendo en nuestro idioma, se lucha contra ignorancias mayores que las de otros pueblos; y aun más, porque Darío, hijo de América, acabó siendo aclamado por el mundo intelectual de nuestra antigua metrópoli. El homenaje de los escritores españoles a Rubén Darío fue grande y sincero. Claro está que a las corporaciones tradicionales, necesariamente tímidas, nadie espera verlas asociadas a estos homenajes: aunque es verdad que la Real Academia ha nombrado correspondientes suyos a escritores y poetas del Nuevo Mundo no menos *modernistas* que Darío (José Enrique Rodó, Enrique González Martínez, Francisco Gavidia, Gómez Carrillo), en España, donde precisamente tienen su escenario de combate, omite el tributo que merecen Valle-Inclán, Azorín, o Marquina. Pero si la Academia, como cuerpo, no rindió tributos a Darío, sí lo hicieron, individualmente, los académicos; y, entre ellos, el que la presidía por su saber, ya que no de hecho, don Marcelino Menéndez y Pelayo.

En el orden de la versificación, Rubén Darío es único; es el poeta que dominó mayor variedad de metros. Los poetas castellanos de los cuatro siglos últimos, en España o en América, aun cuando ensayaron formas diversas, dominaban de hecho muy pocas; eran los más, *poetas de endecasílabos y de octosílabos*. Otras formas que alcanzaron popularidad, como el alejandrino en la época romántica, padecían por la monótona rigidez de la acentuación. Darío puso de nuevo *en circulación* multitud de formas métricas: ya versos que habían caído en desuso como el *eneasílabo* y los dodecasílabos (tres tipos); ya versos cuya acentuación libertó, y cuya virtud musical enriqueció, como el alejandrino. Aun el endecasílabo ganó en flexibilidad, al devolverle Darío dos formas de acentuación usadas por los poetas clásicos, pero olvidadas a partir de 1800. Acometió el problema del exámetro, que ha tentado a muy grandes poetas modernos, desde Goethe hasta Tennyson y Carducci, y finalmente introdujo el "verso libre" ya el de medida variable con ritmo fijo (como en la "Marcha triunfal"), ya el de medidas y ritmos variables.

En el estilo, Rubén Darío representa otra renovación. Huyó de todo *clisé,* de toda expresión gastada, como las monedas, por el uso; de las

* *Las Novedades,* de Nueva York, 17 de febrero de 1916.

"auras ledas", y de las "tumbas frías", y de los "labios purpurinos". Se dirá que toda nueva orientación literaria barre los residuos de escuelas anteriores, los *clisés* ya inútiles; y así es la verdad. Pero Darío hizo más: desarrolló el arte del matiz, de la *nuance*, que en la poesía castellana se había hecho raro desde principios del siglo XVIII.

Espiritualmente, en fin, Rubén Darío trajo "estremecimientos nuevos". Fue, si no el primero, uno de los primeros (como Casal, Gutiérrez Nájera y Silva) que trajeron a la poesía castellana las notas de emoción sutil de que fue Verlaine sabio maestro; la gracia y el brillo arrancados al mundo de las cortes versallescas y las fingidas Arcadias, de helenismo decorativo, pero delicioso en su franco amaneramiento; las sugestiones de mundos exóticos, arca opulenta de tesoros imaginativos. Pero nunca perdió su fuerza castiza: supo ser americano; mejor dicho: hispanoamericano; cantó y defendió a sus pueblos, los de lengua española, en ambos mundos, con mayor amor porfiado, con apego a veces infantil. Si no siempre creyó poética la vida de América, sí creyó siempre que los ideales de la América española eran dignos de su poesía. Y porque cantó los ideales de nuestra América, y porque cantó las tradiciones de la familia española, porque entonó himnos al Cid, fundador de la patria vieja, y a los espíritus directores de las patrias nuevas, como Mitre, América y España vieron en él a su *poeta representativo.*

Rubén Darío nació en 1867 y murió en 1916. Publicó las obras siguientes: *Epístolas y poemas* (1885); *Abrojos* (1887); *Azul* (1888); *Rimas* (1889); *Prosas profanas* (1896); *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas* (1905); *Oda a Mitre* (1906); *El canto errante* (1907); *Poemas del otoño y otros poemas* (1910); *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). En prosa, además de *Azul*, que contenía cuentos junto a los versos: *Los raros* (1896); *España contemporánea* (1901); *Peregrinaciones* (1901); *La caravana pasa* (1902); *Tierras solares* (1904); *Opiniones* (1906); *Parisiana* (1907); *El viaje a Nicaragua* (1909); *Letras* (1911); *Todo al vuelo* (1912). En 1910 se publicó en Madrid una edición de sus *Obras escogidas*, en tres volúmenes: el primero, contenía un estudio preliminar de Andrés González Blanco; el segundo, poesías; el tercero, prosa. En Madrid comenzó a publicarse, el año pasado, una nueva edición de sus poesías, en varios volúmenes arreglados por asuntos: *Y muy siglo diez y ocho; Y muy siglo moderno*. . .

EL MODERNISMO EN LA POESIA CUBANA *

DECÍA Menéndez Pelayo en su prólogo a la *Antología de poetas hispanoamericanos* (y lo decía quizás con resentimiento) que la literatura cu-

* En *Ensayos críticos*. La Habana, Imprenta Esteban Fernández, 1905.

bana era la menos española de todas las de nuestra América. Ni en 1893, cuando así escribía el famoso académico, era justificada tal aserción; y doce años después, en este momento, se puede afirmar sin dudas que la literatura cubana es la más española de todas las cis-atlánticas.

Cierto es que en los años anteriores a la última guerra la producción literaria en Cuba iba acercándose, con la labor de Martí, Casal, Nicolás Heredia, Manuel de la Cruz y otros no menos conocidos, a la creación de formas y estilos individuales y regionales, paralelos a los que creaban en otros países americanos personalidades geniales como Montalvo y Hostos, primero, y luego, la gran falange de prosadores y poetas *modernistas,* encauzadores de una renovación del lenguaje y del estilo castellanos; pero esa obra de nacionalización literaria la realizaban precisamente los partidarios de la revolución, muchas veces ausentes de la Isla, donde seguía prevaleciendo la tradición española. Después de la independencia, muertos aquellos maestros, pocos escritores cubanos se esfuerzan por darle sello moderno a la literatura; y el diarismo, indicador seguro, hasta en los anuncios y gacetillas, de las tendencias literarias de un pueblo —y aquí el indicador más justo, pues los libros se publican muy de tarde en tarde y las revistas son exiguas—, demuestra la gran influencia modeladora que ejerce el espíritu peninsular, aun en muchas cosas en que no la descubrirá nunca el indiferente o el acostumbrado a ella.

A ninguna otra causa que esa influencia *pervadente* puede atribuirse la extraña y casi total desaparición del estilo *modernista* en la poesía cubana. Y aquí cabe plantear la cuestión: ¿es acaso siguiendo sin desviación la pauta de los modelos españoles y rechazando las nuevas formas como llegará el verdadero espíritu cubano a encontrar su expresión más apropiada?

Porque la escuela literaria hispano-americana que se designa con el nombre general de *modernista,* bajo cuyo estandarte militan casi todos los poetas jóvenes, representa una faz importante y necesaria de nuestra evolución artística. En su producción, que no ha excluido, como la del modernismo francés, ningún elemento genuinamente humano, predomina una célula psíquica americana, cuya acción se descubre en las más griegas o escandinavas o francesas imaginaciones de Guillermo Valencia o de Leopoldo Díaz o de Jaimes Freyre; y si, por desgracia, los devaneos exóticos y místicos parecen retardar la aparición de los poetas *que vendrán* (una legión soñada de poetas típicos en quienes cante *toda* el alma de nuestra raza y de nuestra naturaleza), ya tenemos un corto grupo de precursores, como Díaz Mirón, cuyo cerebro ardoroso diríase un remedo de los volcanes de su país; Chocano, que ha sabido interpretar las cosas criollas tanto en el género bucólico como en el heroico, y *Almafuerte,* quizás el que más se acerca al tipo soñado de nuestro poeta, soberbiamente personal en *Incontrastable,* apasionadamente patriótico en *La sombra de la Patria,* profundamente humano en *Cristianas.*

Cuba es la patria de dos de los cuatro iniciadores del movimiento modernista en la poesía americana: Casal y Martí, copartícipes en esa gloria con Rubén Darío y Gutiérrez Nájera. Es la patria, además, de Diego Vicente Tejera, precursor *malgré lui* de los modernistas, que les preparó el camino al introducir con sus *Violetas* la forma de expresión sutil y aérea, casi sin contornos de verso, de los *Lieder* y las *Rimas*.

Casal (el poeta cubano que mejor ha grabado en sus versos el sello de su *yo,* superior en este respecto aun a la Avellaneda y a Heredia) encarnó en la poesía americana el espíritu del decadentismo pesimista. Era elegíaco por temperamento, y no, como Julio Flórez, o Nervo, o Lugones, o Tablada, pesimista a ratos o por *pose.* Temperamentos como el suyo no son tal vez raros en Cuba, sino que pocas veces poseen la facultad artística. Precisamente, Casal tuvo una hermana menor, por el espíritu, en Juanita Borrero. Para mí, dos o tres estrofas de esta extraordinaria soñadora cuentan entre las más intensas y sugestivas escritas en castellano: la "Intima" (¿Quieres sondear la noche de mi espíritu?) y la "Ultima rosa" (Un beso sin fiebre, sin fuego y sin ansias.) El pesimismo, que en Casal llora lenta y amargamente, en ella se agita sollozante. Los versos de ambos poetas, saturados de la tristeza innata, incurable, "de los seres que deben morir temprano", producen la misma impresión de *fragilidad* que la cabeza andrógina pintada por el Giorgione, o la música de Schubert, sobre cuyo fondo de armonías trágicas gime la melodía enferma, o los versos inefablemente tiernos de Keats, o las extravagancias que escribe o dibuja María Bashkirtseff.

Casal, si por su pesimismo no es muy propio para maestro de ideas, será siempre un modelo de sinceridad emotiva, como también maestro admirable de la descripción colorista y de la versificación en diversas modalidades: tanto de la estrofa parnasiana, que sugiere cuadros y esculturas, como de la rima delicada, musical o aérea. En Cuba no dejó más discípulos que un grupo que todavía mantiene su tradición: las dos hermanas Juanita y Dulce María Borrero y los dos hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach. En realidad, después de muerta Juanita, muerto también Carlos Pío, antes de llegar a la plenitud de su talento —ya revelado en composiciones de versificación atrevida, si no intachable, que describían escenas siempre brillantes, y, por contraste, estados de alma siempre grises, de dolor y hastío—, la tradición se conserva más como un recuerdo, como un ideal, que como una guía efectiva y constante. Dulce María no es definitivamente modernista: huyendo de las exageraciones de forma, ha adoptado un estilo discreto, a veces casi clásico, aunque no falto de hermosas expresiones nuevas: y las fugaces notas íntimas que suele confiar a sus versos denuncian una individualidad en quien se equilibran la capacidad de sentir intensamente y la de analizar con escepticismo sereno, sin llegar al pesimismo.

Federico Uhrbach tampoco llega al pesimismo: desde sus primitivas *Flores de hielo,* en las cuales incluyó varias flores de llanto, por espíritu

de imitación, aparece dominado por la afición a las exterioridades amables de la naturaleza y la tendencia a idealizar el amor; y hasta la hora presente sigue componiendo fantasías eróticas, muy bellas algunas, pero sin calor de vida *vivida*. Casi nunca pasa de ahí en sus imaginaciones, ni emprende poemas de más vasta ejecución y altos simbolismos, como sus correligionarios de Sur América. En el género descriptivo, gusta de tonos más claros y matices más tenues que los usados por Casal o por su propio hermano Carlos Pío, y a veces se inclina a la manera impresionista ("Una miss"); al tratar temas patrióticos ("A la patria", "Quintín Banderas") tiene bastante vigor y atrevimiento; y como versificador es quizás excesivo, pues las combinaciones métricas que de continuo ensaya no siempre justifican, con la impresión que causan, la labor que deben costar. En síntesis, Uhrbach es un modernista correcto y espiritual, que merece honor por ser hoy el único, entre los poetas cubanos *consagrados*, que sostiene el estandarte de su secta.

Casal tiene en las nuevas generaciones algunos discípulos póstumos, de los cuales uno, René López, ha sido llamado por Valdivia el continuador del maestro. René López, que apenas ha indicado su *yo* emocional en rasgos delicados de sentimiento como *Barcos que pasan*, es probable que se asemeje poco a Casal por el temperamento. Tiene, sí, excelentes cualidades descriptivas ("La peinadora", "Paisaje", "Cuadro andaluz"), con algo de la técnica del pintor de "Salomé" y algo más de la de Salvador Rueda, y estilo animado y nuevo, sin ir muy lejos en sutileza ni en libertad métrica.

Otro novísimo descendiente de Casal, aunque tampoco en línea recta ni muy innovador, es Juan Guerra Núñez, algo semejante a Uhrbach por su afición a las fantasías eróticas más soñadas que *vividas*. Esta afición suya está sintetizada en "Anhelos", composición que podría definirse como una gavota construida sobre el mismo tema de lo que habría que llamar gran vals de Rubén Darío: la famosa "Divagación". Guerra Núñez gusta también del género descriptivo: hasta ahora, por desgracia, sólo ha descrito asuntos exóticos de colorido poco variado. ("Cantábrica", "Salambó", "Tristezas del invierno"); y en ocasiones se lanza al género heroico ("En mármol", "En bronce"), para el cual, si no tiene todavía las alas de las grandes águilas líricas, ya demuestra dos cualidades plausibles: sobriedad y elevación de conceptos.

Si a Casal pueden adscribírsele esos discípulos, a Martí sólo cabría señalarle uno, tras mucha requisa, entre los poetas cubanos contemporáneos: Félix Callejas, que ha solido imitarle, y que quizás podría reclamar puesto entre los modernistas por los nuevos y bien concertados efectos de sus poesías *Cuadro de sombras* y *Armas y espigas*. Martí, cuya figura de apóstol ha eclipsado en Cuba su gran figura de escritor y ha hecho olvidar la del poeta, hizo muchos prosélitos literarios en Hispanoamérica; y si no fue poeta de estrofas gallardas y sonoras, a la castellana, es ini-

mitable en sus *Versos sencillos* y sus versos de *La Edad de Oro:* a veces uno solo de éstos descubre al espíritu la perspectiva de un vasto mundo.

Por los años en que morían los fundadores del modernismo en Cuba, surgió un poeta joven que hizo concebir grandes esperanzas: Bonifacio Byrne, cuyas *Excéntricas* eran felices ensayos modernistas. Casal celebró a Byrne su musa doliente y funeral; pero su otra musa valía más: la imaginación amable y versátil, a ratos delicadamente humorística (recuérdese "El Diablo"). Este humorismo era un mérito casi excepcional, pues rompía con los convencionalismos de los parnasianos y los decadentes. Más tarde, Byrne, noblemente inspirado por los heroísmos de la revolución, abandonó sus deliciosas *excentricidades* para abordar el género heroico. En mi sentir, y a pesar de algunos rasgos brillantes de *Efigies* y *Lira y Espada,* ésta no es su cuerda: y como que para cantar hazañas épicas quiso adoptar un estilo más ajustado a la tradición clásico-romántica, a poco Byrne abandonó totalmente el estilo modernista; y hoy parece que no sigue rumbo fijo en su poesía, la cual pierde con eso bastante fuerza e individualidad.

Fuera de los ya citados, y descontando a Emilio Bobadilla, a quien se debe considerar independiente del movimiento literario de la Isla, el modernismo en la poesía cubana se reduce a dos o tres rasgos sueltos de J. M. Collantes, Fernando de Zayas ("Asesinas"), Ramiro Hernández Portela ("Página blanca") y José M. Carbonell ("Trova errante").

Por último, Manuel S. Pichardo, si por su amor al casticismo nunca ha querido adoptar la filiación modernista, tiene puntos de contacto con la escuela y ha sabido apropiarse varios de sus mejores procedimientos. Es más: de Pichardo puede decirse que es realmente un temperamento de modernista, por lo sutil, penetrante y exquisito. Se dirá que esta clase de temperamento no es privilegio de la escuela; pero lo cierto es que sólo bajo la influencia del modernismo, unida a otras influencias europeas, han logrado desarrollarse en América temperamentos así. Pichardo, que cada día va revelando y definiendo mejor su personalidad, es, no sólo un emocional complicado ("Ofélidas", "La copa amarga"), sino un pintor hábil, que nunca incurrirá en los pecados de monotonía y rigidez clásica, pues sabe combinar los más raros y brillantes efectos ("Sellos hispanos", "El Gallo"), un versificador nada rutinario, que inventa formas nuevas cuando lo requieren las ideas, y en general un poeta original y sapiente, que ha dado una obra de imaginación tan selecta como "Leyendo a Horacio", que en "Cuba a la República" ha sabido esquivar el camino trillado del género heroico para vestir novísimas galas a la inspiración patriótica, y que en "El danzón" y el soneto "Soy cubano" va acercándose a un estilo graciosamente regional, aunque todavía demasiado académico en la expresión para que pueda estimarse como el más genuino.

Los demás poetas, viejos y jóvenes, parecen haberse detenido en ese período de la literatura española en que el romanticismo se modifica al influjo del realismo y del psicologismo, la época de esplendor de Campoamor y Núñez de Arce. En este momento en que en la misma península se deciden los nuevos escritores a libertar el idioma de la anquilosis que lo amenaza, los poetas cubanos escriben todavía, los más, en estilo correcto, rígido, frío, falto del color y de las gracias leves y cambiantes de la retórica y de la métrica de la joven escuela americana. Unos, bajo el influjo de las tendencias *conservadoras* del ambiente, han reaccionado contra sus fugaces aficiones modernistas; otros, nunca las han sentido. Valdivia, por ejemplo, que es un diabólico impresionista en prosa, en verso se torna una especie de Núñez de Arce resonante y numeroso ("Los vendedores del templo") y hasta resucita el terceto ("Melancolía"). Hernández Miyares, amigo y compañero de los fundadores del modernismo, es un sonetista a la antigua. Y para Mercedes Matamoros, Nieves Xenes, Díaz Silveira, Fernando Sánchez de Fuentes, la inundación del modernismo ha pasado salpicando apenas sus jardines románticos. Hasta los poetas que podríamos llamar de provincias, como el brillante sonetista de Matanzas, Emilio Blanchet, y Ramón María Menéndez, que ahora se ha dado a conocer ventajosamente, escriben un castellano tradicional, enérgico y sonoro.

Si la poesía cubana principia a ser anticuada por el estilo, no lo es por las ideas. En casi todos los buenos poetas contemporáneos de Cuba se descubren una individualidad definida y una tendencia filosófica avanzada. No sólo en inteligencias como Aurelia Castillo de González, Enrique José Varona, Borrero Echeverría, José Varela Zequeira, Sánchez de Fuentes, en quienes el estudio ha sido vocación y la poesía afición más bien secundaria: la misma elevación de pensamiento —testimonio y salvaguardia del vigor del espíritu cubano— distingue a Mercedes Matamoros, cuyo soneto "La muerte del esclavo" es un cuadro digno de Zurbarán a la vez que una idea digna de Quintana; a Nieves Xenes, intelectualidad tan profunda como amplia, que no ha vacilado femenilmente en tocar asuntos escabrosos de la pasión o de la duda; al gran maestro del soneto clásico, Ricardo Delmonte, que ofrece un rasgo atrevido en "La visión del Calvario"; a Díaz Silveira, que en "Elí! Elí! Lamma sabachtani?" es aún más atrevido que Delmonte; a Hernández Miyares, que ha interpretado magistralmente en "Brumario" un característico estado anímico contemporáneo.

Si la gran actividad literaria de este momento no es presagio de una extinción total de las aficiones poéticas, como insinúan los escépticos, es de creerse que la poesía cubana se halla en un período de transición, y que las generaciones próximas traerán un caudal de ideas y formas nuevas y crearán, bajo el sol de la República, un arte definitiva y genuinamente nacional. Para eso será preciso que el espíritu cubano, ahora

rezagado, se decida a obrar, deseche la tradición española en lo que ésta tiene ya de exótica (no la tradición de lo castizo y lo correcto), acoja y ensaye sin temor toda buena enseñanza (y las excelentes en el modernismo americano bien entendido, que me figuro tiende a transformarse en una literatura plena y vigorosamente *humana*) y marche acorde con el progreso artístico del mundo, realizando su evolución propia dentro de la evolución universal.

1905.

DULCE MARIA BORRERO *

La Academia de Arte y Letras de la Habana otorgó premio al libro *Horas de mi vida,* estimándolo como el mejor entre los de poesía cubana publicados en el año de 1912. La crítica está obligada a más: tal vez deba ya declarar a Dulce María Borrero de Luján el primer poeta contemporáneo de Cuba.

No son, éstos, tiempos de gran florecimiento poético en la isla: la guerra de independencia que devastó sus campos pareció llevarse consigo a los últimos poetas. La guerra, acaso, consumió mucha fuerza mental, mucha juventud; y al nacer Cuba, tardíamente, a la independencia, no surgieron nuevos grupos intelectuales de importancia. Las figuras representativas de Cuba seguían siendo sus hombres maduros o viejos: Enrique José Varona, el primer intelectual de la isla; Manuel Sanguily, Rafael Montoro, Antonio Sánchez de Bustamante, Aurelia Castillo de González; y entre los hoy muertos, Esteban Borrero Echeverría, Enrique Piñeyro, Rafael María Merchán, Diego Vicente Tejera, Ricardo Del Monte, Mercedes Matamoros. La juventud, más que de verdaderos "literatos", con la refinada cultura y la ágil curiosidad de Sanguily o de Borrero, de Merchán o de Varona (quizás el primer escritor que en castellano habló de William James y de Bernard Shaw), se componía de simples aficionados, sobre los cuales se levantaba, único por la amplitud y variedad de su lectura, único tal vez por la vivacidad del talento, Jesús Castellanos, "la flor de la cima", como le llamaba la insigne borinqueña Lola Rodríguez de Tió.

Ahora, quince años después de terminada la guerra, en la juventud renacen las viejas aficiones, la tradición de la alta cultura que se inició con las memorables tertulias del humanista Domingo del Monte, a que asistieron casi todos los hombres eminentes de Cuba (muchos de ellos, como Heredia y el mismo Del Monte, oriundos de la vecina isla de Santo Domingo). En torno de la Sociedad de Conferencias, de la revista

* En *La Ilustración Semanal,* México, 27 de enero de 1914.

Cuba Contemporánea, de la Sociedad Filomática, y de otras organizaciones semejantes, la nueva generación emprende labor seria y aspira a resucitar el espíritu de los mejores tiempos, los de la *Revista de Cuba,* de Cortina, o más tarde, de la *Revista Cubana,* de Varona y Borrero.

Mientras tanto, la renovación poética se retarda. El "modernismo" cubano, que tuvo brillante iniciación con Martí, Casal y Juana Borrero, se detuvo de modo brusco, precisamente en los años de la guerra con la muerte de estos poetas. Desde entonces la poesía cubana, como desorientada, sin contacto con la que hoy se produce en castellano, tanto en España como en América, no ha vuelto a levantarse a la altura en que se sostuvo durante setenta años. En los que lleva el siglo actual no ha surgido ningún poeta de primer orden. Las poetisas —Luisa Pérez de Zambrano, Nieves Xenes, Aurelia Castillo de González—, que llevan la representación de las generaciones pasadas, han dejado de cantar: la última de ellas prefiere la prosa. Los poetas más conocidos pertenecientes a generaciones intermedias callan también: Pichardo, Bonifacio Byrne, Federico Uhrbach, silencioso desde el libro *Oro,* en que recogió la labor de toda su vida y la de su malogrado hermano Carlos Pío.

En medio de este desierto, se nos ofrece como un oasis el libro de Dulce María Borrero. Hija de Esteban Borrero Echeverría, hombre de personalidad fuerte y extraña, pensador enérgico, literato ingenioso, a veces poeta intenso; hermana de la inolvidable Juanita Borrero, muerta en la adolescencia, y a quien se deben unas cuantas notas poéticas, breves pero de las más intensas que puedan hallarse en la literatura castellana de nuestro tiempo: Dulce María estaba en el deber imperioso de conquistar puesto distinguido o de abandonar el arte. Y si todavía no alcanza la altura de su padre —uno de los mayores, aunque menos conocidos, entre todos los escritores de América; si todavía nada en sus versos se equipara a la incomparable "Ultima rima" de Juana, acaso pudiera poner su libro *Horas de mi vida* por cima de todos los libros de poesía que pudieran presentar los cubanos posteriores a Casal.

No todo, en *Horas de mi vida,* es oro de la mejor ley. La poetisa ha escrito poco, al parecer, y para formar un volumen ha necesitado reunir muchas poesías de épocas y caracteres diversos. Además, en el libro no hay fechas y con eso se nos hace enigmático el tono de autobiografía, inevitable en toda obra de verdadero poeta lírico.

Hay en esta poetisa aspiraciones a las altas concepciones simbólicas, desusadas hoy en la poesía cubana; y si aún no alcanzan plenitud de fuerza y desarrollo en sus versos, ya nos revelan un espíritu capaz de levantarse hasta la solitaria región de la poesía filosófica sin caer por el despeñadero del prosaísmo ("Amor", "La sombra de la muerte").

Su producción mejor es la que se refiere al sentimiento. Hasta ahora, Dulce María es poeta de verdadero carácter "femenino": es a saber, poeta de emociones suaves, de experiencias espirituales sentidas más con

delicadeza que con fuerza. Y no es sólo en las poesías donde el vocabulario se vuelve ingenuo y se orna de diminutivos ("En la tormenta", "Desde entonces"...), ni en las de sabor a "lied" germánico ("Bésame", "Lección muda", "Crepuscular"): aun en las más intensas o en las de expresión más "directa", más vívida, hay un toque de discreción femenina, una manera de sentir con algo de resignación, en que el mayor dolor sale amortiguado del "reino del silencio".

Pero no sólo expresión de dolor nos ofrece Dulce María Borrero. No es, como su hermana, un espíritu de amargura, aunque a veces la imite ("Intima"); si su dolor rara vez solloza en voz alta, y en general, tiende más bien a un escepticismo templado en el pesimismo, en cambio los himnos de regocijo y la plenitud de sus poesías más animadas, y, en general, las mejores. Dos sobresalen en el libro: "Fue un beso" y "Nueva vida": la primera explosión juvenil de un momento que borra todas las quejas solitarias de la adolescencia, melancólica siempre; la segunda, canto de un espíritu que ha sufrido ya larga experiencia de emociones y sentimientos:

¡Corazón, otra vez como entonces,
cuando yo era inocente y feliz,
al impulso de loca esperanza
te siento latir...!

Otra vez, hasta el nido sombrío
do mueres de frío, sin alma y sin voz,
en un triste y desierto paraje,
ha venido a dorar tu plumaje
un rayo de sol.

Otra vez el espacio te brinda
su nido anchuroso de azul esplendor,
y te espera la nube ligera
que el mismo destello radioso bordó...

Deja el hueco escondido en la sombra,
que ya nadie a llenarlo vendrá...

Otra vez en la noche del alma
la voz de las cosas, lenta, se extinguió,
y de nuevo el caer de mi llanto
rememora en su ritmo el encanto
que en ellas vivió...

¡Ay, de nuevo, a través del olvido,
de la duda y del tiempo al través,
fresca y pura la voz de su afecto
ha sonado en mi oído otra vez!

Corazón, aún es dulce la vida...

Observaba Schopenhauer, cómo abundan las descripciones del dolor y no las de los estados de ánimo placenteros. La originalidad mayor de Dulce María tal vez se encuentre en estas composiciones, en estos himnos de triunfo, donde largamente nos refiere sus emociones de plenitud y de ascensión, sobre todo, en "Nueva vida", joya la más preciada de su tesoro lírico.

GASTON F. DELIGNE

REFLORESCENCIA *

EL AÑO de 1900, en un escrito que no fue publicado, dije sobre Gastón F. Deligne: "tiene sin duda en la mente poemas nuevos. Y como dice el poeta de «Los pretendientes de la corona», los poemas que aún no han visto la luz son siempre los más hermosos".

Quise indicar así que esperaba del talento poético del autor de *Angustias* y *Aniquilamiento* una nueva florescencia coronada por ricos y sazonados frutos, en cumplimiento de la ley de renovación de las inteligencias; y por cierto estuve desde entonces aguardando esa reflorescencia.

Gastón F. Deligne había sido hasta hoy un poeta de grandes capacidades no ejercitadas y tal vez no desarrolladas, aunque no opinen así los apasionados que le admiran por *Angustias*, su obra más alta, más serena, más plenamente humana. Y era así porque su talento permanecía apegado a ideas y formas casi idénticas a las de sus comienzos literarios, y ya, con "Aniquilamiento", "En el botado", "Monóstrofes", había dado, si no todo, al menos la medida de lo más que dentro de ellas podía dar. La renovación se imponía.

Porque, ¿qué es el talento sin renovación? ¿Qué habría sido Verdi, por ejemplo, si no hubiera abandonado su estilo de *Il Trovatore* y *La Traviata* para adoptar nuevos procedimientos? ¿Ibsen habría revolucionado el teatro contemporáneo si no pasa de ser, con *Brand* y *Peer Gynt,* el poeta simbólico de Noruega?

Gastón F. Deligne, digo, estaba apegado a unas fórmulas artísticas, conscientemente, porque es ilustrado y consciente. No que esas fórmulas fuesen muy antiguas: eran, determinándolas por sus aficiones vagas entre los poetas de nuestro idioma, Campoamor y Núñez de Arce rejuvenecidos con los primitivos Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera. Es que los credos artísticos envejecen más rápidamente cada día. Gutiérrez Nájera, poco antes de su muerte, iba cambiando de rumbos, y Díaz Mirón rechaza hoy como fútiles todas sus admiradas odas románticas.

* *La Cuna de América,* Nº 77, Santo Domingo, 18 de diciembre 1904.

Dentro de su marco, Gastón F. Deligne hizo cosas admirables. Su talento es filosófico, observador, analítico, razonador. Pepe Gándido lo llamó poeta objetivo, sin duda porque entonces (1893) cultivaba principalmente el género narrativo. Subjetivo, en cuanto personal, no lo es, porque raras veces pone notas íntimas en sus canciones; pero en realidad sus poemas no están escritos por el interés de lo narrado sino por su significación filosófica.

Y en su forma, la misma fluidez, la elegancia, la aparente ingenuidad son calculadas, sabias. Nada hay de vago ni de impreciso en su forma ni en su fondo: si a ratos son oscuros, es por amaneramiento consciente.

Tal era Deligne: un poeta eminentemente apto para el modernismo americano por sus cualidades modernas; doblemente, porque su erudición y su buen gusto le impedirían caer en excesos. Y por modernismo americano entiendo, no exclusivamente las sectas afrancesadas, sino todo ese movimiento que está formando un arte, si complejo y refinado, genuinamente regional, como reflejo puro de la individualidad psíquica de los pueblos hispanos del Nuevo Mundo, movimiento del cual fueron precursores Zorrilla de San Martín y Pérez Bonalde, e iniciadores y corifeos, ayer y hoy, Casal, Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Martí, Díaz Mirón, José A. Silva, Almafuerte, Lugones, Amado Nervo y Leopoldo Díaz.

Gastón había dado notas de verdadero modernismo, como "Epitalamio", pero aún no adoptaba el nuevo sistema de formas, figuras, concepciones, estrofas con que la juventud de América ha renovado la poesía castellana, amenazada de anquilosis en la Península. José Joaquín Pérez se le había adelantado en ese camino con sus "Contornos y Relieves" ¡ay!, ¡su canto de cisne!; Fabio Fiallo paseaba triunfante su estandarte de idealista; mientras tanto, todo lo que publicaba Gastón de 1899 a 1903 me parecía indeciblemente inferior a sus anteriores poesías. Sobre todo, los primeros "Romances de la Hispaniola", eran prosaicos. ¿Estancamiento, decadencia? Llegué a temerlo.

¡Pero aquí llegan los nuevos versos! Gastón Deligne, el que ayer en "Ars Nuova Seribendi" fustigó el decadentismo mal adaptado, hoy traduce a Verlaine, el decadente mendigo que arrastra manto de rey; a Chénier, griego en quien se inspiran los grecistas de hoy; adopta nuevas versificaciones, con nuevos ritmos, cesuras y rimas.

Entre las poesías que acaba de publicar, y que según *La Cuna de América* han sido tan discutidas, sobresalen dos "Romances de la Hispaniola" ¡cuán distintos a los otros! No parece seguir en éstos la idea a que atribuí el origen de los primeros, los de octosílabos: la de formar una colección de narraciones populares, hacer lo que no quiso el lírico quisqueyano, como dijo el Sr. Hostos de José Joaquín Pérez. A mi juicio, no era acertada la idea de Hostos: el romance, en España popular, no lo es en Santo Domingo. El oído dominicano necesita consonantes, y por eso nuestro pueblo gusta de las décimas y de las redondillas.

"Montbarts el Exterminador" es una joya; tiene licencias de acentuación, pero su ritmo es constante: versificación tan sabia y en apariencia nonchalante como la de Rubén Darío.

"Del Trapiche" tiene más rarezas en la versificación y en los símiles. Pero ¿qué importa? La nueva inspiración ha llegado, rica de promesa, "presagiando la magia y la virtud" de las concepciones geniales. ¡Salve al poeta!

GASTON FERNANDO DELIGNE *

Con aquella ansiedad temerosa, si llena de esperanzas, que encendía a los jóvenes atenienses cuando se anunciaba el arribo de Gorgias o de Protágoras, con aquel apasionado interés que ponía Goethe adolescente en esperar la repatriación de Winckelmann; con aquel devoto empeño que mostraban los simbolistas franceses por que Mallarmé formulara el resumen de sus doctrinas estéticas, se aguardaba en un mundo literario pequeñísimo, diminuto (me refiero al grupo intelectual de mi país, Santo Domingo), la aparición de un libro de poesías, la obra de un poeta, no por tímido y oscuro menos digno de regir los coros en las solemnidades de la victoria o, mejor acaso, de discurrir sobre la belleza junto a la margen del Iliso.

Si hablo de esperas trocadas en decepción —porque, ante la corte de sus admiradores, los sofistas eran pulverizados por Sócrates, y Winckelmann murió en la ruta y Mallarmé nunca escribió su estética—, no es que la espera de la obra de Gastón Fernando Deligne haya sido inútil: el libro ha aparecido al fin, bajo el título de *Galaripsos*. Una decepción, sin embargo, debo confesar desde luego: la edición.

No es trivial diletantismo el que nos aficiona a la correcta forma exterior de los libros. En ella pone atención todo verdadero lector, desde el erudito lleno de infinitas curiosidades hasta el aficionado preciosista, pero no sólo en la ejecución material —la labor de imprenta, que suele bastar a decidir el juicio del lector casual y perezoso—, sino también, y más, en lo que con ella y antes que ella constituye la edición; la distribución y selección del contenido.

Y el libro de Gastón Fernando Deligne peca, en general, como edición. No sólo en detalles exteriores; pecados son éstos que palidecen ante el pecado máximo del conjunto: la falta de selección, el enjambre de versos insignificantes que revolotea alrededor de las ramas vigorosas.

* El presente trabajo fue publicado en 1908 (a raíz de haber visto la luz el libro *Galaripsos* de Deligne), e incorporado después en el volumen *Horas de Estudio* (París, 1910). Pocos días antes de morir (en Buenos Aires, el 11 de mayo de 1946), su autor lo revisó cuidadosamente para que en la forma en que ahora se publica, que es la que quiso tuviera carácter definitivo, figurara al frente de esta Colección. [N. de J. J. de Lara en *Obras completas*, t. I, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976].

Olvidemos los pecados de la edición; esquivemos el método de los que juzgan a un autor por sus yerros y no por sus obras realizadas; hagamos en *Galaripsos* nuestra propia selección; formemos la serie armónica, libre de inútil hojarasca, que, comenzando en *Angustias* y *Maireni*, llega en escala ascensional hasta *Entremés olímpico* y *Ololoi*, y tendremos al poeta íntegro, real y magnífico.

No es un precoz; no despierta las admiraciones fáciles con el canto tumultuoso de una adolescencia agitada por ardores de la emoción; se le ve aparecer, hombre ya, si muy joven todavía, firmemente orientado hacia el pensamiento filosófico, atento a todo sugestivo detalle, y dueño de amplio equipo léxico y retórico. No asombra como original ni como raro, aunque participa de ambas cualidades, pero sí afirma, desde luego, su personalidad inconfundible, en sus dones de observación y reflexión, en sus tendencias de humanista.

Aparece en el momento en que la poesía de América amplía y suaviza sus moldes bajo la influencia de Bécquer, renueva y afina sus ideas con el ejemplo de Campoamor; en el momento en que los antes muertos horizontes de la poesía dominicana estaban electrizados por el entusiasmo civilizador de Salomé Ureña y por la efusión lírica de José Joaquín Pérez. De cuanto le da ese ambiente, toma Deligne lo que debe asimilar: obsérvese la maestría ingeniosa de su versificación, su ameno discurrir alrededor de la intrincada selva de la psicología, obsérvese cómo toma de la poetisa patriótica el amor a los grandes ideales abstractos —Ciencia, Deber, Progreso—, que él escribe con mayúsculas; cómo sigue al gran emotivo en su añoranza de la raza aborigen, y a su ejemplo canta un episodio de la conquista: el suicidio heroico del nitaino *Maireni*.

Todas las influencias modeladoras, si bien dejaron a veces huella exterior (tal la forma del *pequeño poema* campoamorino en *La aparición, Soledad, Angustias*), se funden en el espíritu del poeta bajo el poder de singular autarquía; y así, en el ambiente lleno de vibraciones líricas y heroicas, mientras surge Pellerano Castro, clamoroso y brillante, él pone una nota de reposo, de meditación juvenil, de impersonalismo a la vez tímido y discreto, voluntario apenas.

Suele pagar efímero tributo a la seducción femenina, sin que se le escapen gritos de amor; se acoge a los ideales de Civilización, porque ellos son la tradición inmediata y el anhelo presente; sacrifica en los altares de la Patria, como quien cumple rito amable, no como quien se inspira en religión personal. Si no la persuasión poderosa, ensaya la persuasión delicada, con el sutil comentario de las almas, con la descripción, todo matiz de las cosas. Encontrado ya el procedimiento, el impersonalismo se afirma, se hace característico; a la postre, aunque momentánea-

mente, se plantea en esta excesiva y arriesgada fórmula (*Quid divinum...!*):

> *Que no sepan los otros tus pesares;*
> *calla tus dudas, mientras más amargas;*
> *vive en ti, si tu vida no es siquiera*
> *un animado impulso a la esperanza.*

¡Ah! Más que una fórmula, este infecundo consejo es una revelación. Es la cifra compendiosa de una vida hecha de labor y de sacrificio, que, torturada por la conciencia intensa y constante del minuto, busca la liberación del olvido, y cuando ésta pierde su virtud, ensaya, con supremo esfuerzo autárquico, ascender, a través del mundo vertiginoso de las formas, a la contemplación de las ideas ¡ay! tampoco inmutables.

¿Os sorprende el ver que la juvenil devoción a los optimismos del *excelsior* y de la *fe en el porvenir* se haya trocado diez años más tarde en el pesimismo del Nirvana, y éste se transforma al fin en grave escepticismo no reñido con la acción?

"No es el poeta nacional", se decía de Gastón Deligne, tiempo atrás, en Santo Domingo. ¿Se presumía, acaso, que llegara a serlo? Cuando la República nació, fluctuando entre fantásticas vacilaciones, la poesía nacional era el apóstrofe articulado apenas de los himnos libertarios; cuando la nación adquirió la conciencia de su realidad, tras el sacudimiento de 1873, la poesía nacional fue la voz de esperanzas, el canto animador de la profetisa. Hoy, cuando la despótica Circunstancia —Némesis implacable— obliga (¡no! *debería obligar*) a los dominicanos a afrontar sin engaños el problema social y político del país, el poeta nacional es —representativo de singular especie, pues diríase que encarna una conciencia colectiva no existente— el gnómico escéptico, certero de mirada, preciso y mordente en la expresión, audaz en los propósitos, irónico y a la vez compasivo en los juicios, ni halagüeñamente prometedor ni injustamente desconfiado: ¡es Deligne!

II

Si por su actitud mental de recogimiento y disciplina, que pone en su obra sello de nativa y sobria distinción, se aparta Deligne de la irreflexiva y ruidosa vivacidad antillana, en punto de forma no se atiene a los estilos en boga dentro o fuera de su país. Todo lo que era en él reminiscencia de poetas dominicanos, de Campoamor, de Núñez de Arce, afinidades con Gutiérrez Nájera, con el Díaz Mirón primitivo, va borrándose, en el transcurso de los diez años primeros de su vida literaria, sin que más tarde le atraiga ningún influjo astral, ni siquiera le arrastre la caudalosa corriente del movimiento modernista.

Es más que un poeta correcto y elegante: posee maestría superior, sabe prestar atención a cada palabra y aun encontrar la palabra única; pero muchas veces a su poesía le falta un punto para ser poesía perfecta.

No se achaque a rigorismo esta censura. Creo en la realidad de la poesía perfecta. Bien sé que se estila, presumiendo apoyarse en la autoridad de teólogos y filósofos, negar la perfección en el orden humano, convirtiéndola en atributo divino o relegándola a la categoría de ideal metafísico; por más que, de hecho, Tomás de Aquino la define como realización completa en acto de cualquier principio potencial, según el antiguo concepto aristotélico, y sumo grado de excelencia en cosas humanas, cuyo arquetipo universal es la divinidad, y en nuestros días, aun cuando se haya sublimado la noción, se la estima fin asequible dentro de la fe hegeliana en el advenimiento de la Idea absoluta, y, en menor escala, dentro de la hipótesis del progreso indefinido, que el racionalismo del siglo XVIII legó al positivismo del XIX. Pero no es, desde luego, la perfección a que se ha dado en atribuir caracteres de universalidad la que reclamo para la alta poesía, sino la excelencia de expresión que brilla sin eclipses en el desarrollo de una concepción excelsa, la *fecundia* y el *lucidus ordo* que recomienda y ejemplifica Horacio, la *callida junctura* virgiliana, la rítmica y secreta compenetración que, en los coros del teatro ateniense, en los sonetos de la *Vita nuova* de Dante, en los monólogos, alocuciones y cánticos de Shakespeare, en los cien himnos supremos de la moderna lírica, convierte forma e idea en elementos únicos de una armonía necesaria.

Deligne, sabio para obtener suavidades sinuosas o fuerza resonante, no acertaba durante años a evitar en su verso durezas como las contracciones de vocales. Ahora su versificación es intachable; pero su expresión, antes afeada sólo por momentáneas puerilidades, no se vigila en sus deslices hacia el prosaísmo.

De todos modos, su poesía posee excelencias bastantes a colocarla entre la más selecta que produce hoy la América española. Ritmo animado, a veces amplio; flexibilidad de entonación; léxico peculiar, selecto y sugestivo; expresión variada, que se distingue por la sutil indicación de matices y las vivaces personificaciones. Características son éstas persistentes en su forma poética, señalables lo mismo en su producción de hace veinte años que en la actual; pero bien es advertir la curiosa evolución de esa forma. La descripción, que antes parecía componerse con fácil pincel, hoy adquiere líneas duramente acentuadas; el comentario que antes era suave, espiritual, se torna irónico, cruel a ratos; imágenes y conceptos que antes se desarrollaban espontáneamente a plena luz salen ahora, como de lento laboratorio, envueltos en complicada red de reminiscencias y de elipsis.

Nueva manera alejada del actual estilo *modernista*, más que lo estuvo el conceptismo de Gracián del culteranismo gongorino; guarda remota semejanza con la comprimida complicación de Mallarmé, por el empleo

de la elipsis ideológica; se acerca un tanto a la forma diazmironiana de *Lascas* y de los *Triunfos* que se conocen dispersos, sin que se le asemeje en el propósito ni en muchos procedimientos secundarios. El ejemplo culminante de la nueva manera, *Ololoi,* en una labor de finos engranajes sucesivos, de pulida precisión, de curiosas incrustaciones, de intencionados relieves, ¿será tal vez, en Deligne, el deseado ejemplo de poesía perfecta? Para mí, es la muestra sorprendente de forma germinal de una poesía futura: desaparecen los clisés, desaparecen los conocidos moldes, desaparece hasta el espíritu vago y flotante de la vieja poesía: y la reemplazan desusados motivos, transfundiéndose en raras metáforas, diverso método de composición, frase exacta aún merced a términos populares o términos científicos, y extendiendo sobre el conjunto un hálito de viva sugestión, inesperada y constante. Falta domar los nuevos elementos; arrojar la escoria prosaica; obtener la esencia pura; y entonces la nueva poesía justificará triunfalmente su derecho a apoderarse de los temas humanos que aguardan todavía voz que los cante.

III

Espíritu sagaz y grave, sin adustez; sereno siempre al ceñir la clámide estoica de la expresión intelectualizada, pero atormentado en lo íntimo por la tenaz Esfinge; dueño de fina sensibilidad, y, no obstante, constrictor tiránico de la emoción; interesado en variedad de motivos, que se traducen al fin en interés humano; observador cuyas nítidas percepciones van rectas a sorprender el rasgo característico, si bien saben divagar disociando elementos; lógico cumplido y aforista de preocupaciones morales; hombre de estudio y de tendencia crítica; germen de poeta humanista, a cuya disciplina sólo ha faltado lo que el medio no podía dar y lo que la auto-enseñanza sólo imperfectamente suple: la *Escuela,* en la acepción suma de la palabra; en síntesis, un temperamento de psicólogo y de eticista que adoptó para externarse —acaso como válvula de escape de la reprimida emotividad, acaso no más por influjo de la rutina ambiente—, la forma versificada: tal me explico a Gastón Deligne.

¡Raros elementos los que integran este peculiar espíritu, no los más propicios, tal vez, a provocar una eflorescencia de poesía! Derivando consecuencias extremas, se llegaría a afirmar que no es Deligne, prístina y esencialmente, poeta —por más que su obra realizada es de indiscutible calidad poética—; tanto, empero, sería arbitrario. Dentro del extraño marco en que se encierra, caben amplios horizontes de creación artística. ¿No entra por mucho en la virtud sugestiva del poeta la intuición de la vida psíquica? En Deligne es esta intuición el mayor poder, la *vis* animadora. Todo en él tiende a darnos síntesis psicológicas. He dicho que tiene temperamento crítico: como los críticos verdaderos, lo es porque es psicólogo, porque tiene la mirada sintética; en el análisis no

se le ve tan certero, y de ahí sus imperfecciones de detalle. Su estilo mismo lo denuncia; matices y personificaciones se esfuerzan por revelar el significado espiritual de las cosas.

Esa la peculiar atracción de su poesía: el interés humano, vestido de forma filosófica, menos imperativo que la seducción del suspiro sáfico o el estremecimiento del arranque pindárico, más profundo y perdurable que la magia plástica de las parnasianas visiones de belleza impasible; interés cuyo solo prestigio, en poetas como el fuerte Browning, como Campoamor, ha destellado con fulgores enérgicos, bastantes a oscurecer la desigualdad persistente de la forma. En Deligne, este poder distintivo, si bien ha encontrado el auxilio de la expresión selecta (¡cuánto es superior en recursos técnicos al autor de las *Doloras!*) ha tropezado con el escollo de la represión emocional. Hasta qué punto ha esquivado el poeta dar voz al sentimiento, a la vida personal, lo dice, más que la rareza de las ocasiones en que lo ha ensayado, el estilo conceptuoso y oscuro que adoptó en *Romanza* y *Al pasar; Ritmos,* a la muerte de su hermano y compañero de labor intelectual, suena a escrito como por deber, como si al íntimo dolor repugnara el canto.

Este afán de suprimir la emoción directa lo destierra de los encantados huertos en donde más intensamente se exalta o solloza la moderna lírica, y suele restar virtud persuasiva a sus versos, pero la no agotada fuente emotiva, desviando su curso, ha llevado a su más alta poesía el suave raudal de la "emoción de pensamiento", la emoción nacida del sentido espectacular de la observación esquiva a todo personal prejuicio: actitud que el poeta se atribuye en el principio de *Ololoi.*

Con tales elementos ha creado su propio género, único en América: el poema psicológico [1]. Sus producciones típicas, no solamente *Angustias, Soledad, La aparición, Confidencias de Cristina, Aniquilamiento,* sino también *Maireni,* ensayo de "fantasía indígena"; *En el botado,* que los retóricos llamarían descripción con epifonema; *¡Muerta!,* panegírico en forma de elegía; *Entremés olímpico,* fábula del humano descreimiento; *Del patíbulo* y *Ololoi,* cuadros de actualidad política local, poseen todas, en mayor o menor grado, los caracteres del género: rápido bosquejo de la

[1] En efecto: aunque en la América española abundan los poemas cortos, es difícil tropezar con alguno cuyo asunto sea la narración de un proceso psicológico, fuera de los que produjo la efímera imitación de Campoamor, cuya luz se desvirtuó con la refracción, como se advierte en los endebles ensayos con que se inició Gutiérrez Nájera, y en los mejor logrados, pero excesivamente sentimentales, de Luis G. Urbina y Andrés Mata. Ciertas poesías de Lugones son hábiles esbozos de aspectos momentáneos, sugeridores de vida interior; los poemas de Díaz Mirón, o resultan puramente descriptivos, como el *Idilio,* o apenas esbozan problemas, como *Claudia* y *Dea;* los de Leopoldo Díaz son grandes frescos decorativos, de intenciones simbólicas a veces; y el terrible *Idilio Salvaje* de Manuel José Othón, que pinta una serie de estados anímicos, concertándolos con el paisaje del desierto, no es sino un intenso grito lírico, uno de los más intensos en la poesía castellana contemporánea. Aparte las imitaciones campoamorinas, sólo recuerdo un poema que describe un proceso psicológico decisivo y completo, como en Deligne: *El ángelus,* de Jesús E. Valenzuela.

situación inicial; luego, breve y animada evocación del ambiente; y a seguidas el proceso psicológico, sintetizado en dos o tres momentos culminantes, con las necesarias transiciones. Unas veces, como en *Maireni,* el procedimiento es rudimentario; otras, como en los cuadros políticos, abarca hasta la vida social, como elemento activo.

El asunto de los poemas ha ascendido, con el tiempo, a importancia y amplitud cada vez mayores: a *La Aparición* y *Angustias,* casos circunscritos de almas sencillas, lo mismo que *Soledad,* con el que va entretejido no muy hábilmente un incompleto cuadro político, sucede *Confidencias de Cristina,* el más extenso, el más analítico, y sin duda el de más intensa psicología individual; viene luego un grupo de poemas en donde el caso individual ofrece aspectos universales, es ejemplar: Nanias, el mancebo hindú de *Aniquilamiento,* héroe de la eterna duda y de la solución místico-pesimista; el bohío, alma de la huerta que más tarde fue *Botado,* natural espejo de las reflorescencias espirituales; la cantora de la patria dominicana ideal, representativa de la esperanza patriótica y su indomable esfuerzo; por fin, los poemas recientes, en que el tipo individual se esfuma cada vez más, se convierte en signo de procesos psicológicos generales, en agente del oscuro determinismo social: el déspota que triunfa sobre el imperio de los vicios locales —Prudencia, Apatía, Pereza, No importa— para caer más tarde, en singular momento, arrollado por el sordo reflujo popular, dejando tras sí la inquietante interrogación del futuro; la víctima del pequeño terrorismo implantado por los mezquinos poderes temerosos, imán que momentáneamente atrae todas las pasiones despiertas en la incesante lucha política convertida en agio grotesco; *in excelsis,* Jove capitolino, inmutable, contempla en insaciado afán de fe de la raza deucalionida, no satisfecha por el Olimpo helénico, decepcionada también de la nueva doctrina humilde y casta, y la socorre llevándole, para el ensueño y el olvido, el Pegaso y la Quimera.

El ingénito eticismo de Deligne imprime sello indeleble en los poemas; la mira constante hacia una finalidad pervade los procesos psicológicos, es el núcleo dinámico de ellos. No podría imaginársele autor de poemas sin proceso ni término, estáticos, como los que el neo-helenismo francés, desde Chénier, ha cincelado con tanta gracia feliz de ejecución: toda su labor implica esfuerzo de síntesis, empeño de iluminar las oscuras germinaciones, de concertar en torno a los ya descubiertos temas fundamentales las modulaciones flotantes. El término en que se resuelven sus fines puede ser en sí mismo indeciso: puede ser una esperanza viva, como en *Angustias,* o una decepción, como en *Cristina;* puede ser una conclusión pesimista, como en *Aniquilamiento,* o una interrogación, como en los cuadros políticos; pero sin el afán de finalidad no habría poema. Con esta su preocupación, Deligne se encuentra a sí mismo; sobre las limitaciones de su impersonalidad voluntaria, extiende en vasta perspectiva su universo espectacular y lo puebla de motivos éticos; su timidez para dar

expresión a lo íntimo se convierte en audacia para afrontar cualquier problema humano, y el interés de los conflictos lo enardece hasta suscitar el ritmo de la emoción: el secreto del éxito de *Angustias* está en la conmovida explosión del amor materno; la boga de sus poesías políticas se debe al vigor de los contrastes, que alcanza el grado patético en *Del patíbulo;* y los puntos máximos de su poesía son los momentos en que la intensa emoción intelectual le infunde la exaltación ditirámbica de *¡Muerta. . .!* o le hace descubrir una imagen de procesos espirituales en el "palacio indígena" que es gloria de una huerta tropical y que luego, abandonado, se convierte en ruina, pero que pronto, invadido por la selva, renace como asilo de trepadoras florescencias, o le hace plantear, con la energía imperiosa de un problema vital, el problema ético en *Aniquilamiento* o el problema religioso en el *Entremés Olímpico.*

Después. . . Después quedan unas cuantas poesías de contenido filosófico, explicaciones incompletas de los pensamientos cuya expresión activa son los poemas; dos apólogos (*Peregrinando* y *Spectra*), pálidos por lo abstractamente simbólicos; unos cuantos tributos a la idea de patria; otros a algunas memorias venerables, varias traducciones y paráfrasis de irreprochable técnica (*El silfo,* de Hugo; *Núbil* y *Bucólica,* de Chénier; *Invernal* y *La hora del pastor,* de Verlaine); un delicioso epitalamio, portador de un amable consejo entretejido en guirnalda de animadas flores; y un fárrago de poesías inútiles, juveniles u ocasionales, de las que no quisiera acordarme.

¿Se descubre en Deligne norma filosófica definida? —habrá quien pregunte. No: en los tiempos que corren, un psicólogo eticista, aguijado por el instinto crítico, difícilmente puede adoptarlas; quien vive planteando problemas es rebelde a los dogmas; el temperamento evangelizador logra unificar el pensamiento de un Guyau, de un Hostos, de un William James, sin colmar las inquietantes lagunas de su indecisión metafísica: y los superficiales no aciertan a explicarse el complejo drama espiritual de Nietzsche, de Ibsen, de Tolstoy, cuyo dogmatismo de última hora es la ilusión de la paz en un espíritu agobiado. Nuestro poeta, fiel a su demonio interior, en vano aceptó con entusiasmo juvenil el optimismo "que lleva a lo que declina —voz de ardiente corazón—"; en vano abrazó más tarde el reposo en el *eterno, originario olvido* de la selva indostánica: sus poemas nuevos terminan, como el *Zarathustra* de Richard Strauss, en interrogaciones. El afán que nos impulsa a desgarrar sin tregua las inagotables entrañas del misterio sólo busca la fórmula de la estabilidad: ¡perpetua antinomia irresoluble! Acaso, como pensaba Lessing, la investigación de la verdad valga más que la verdad misma.

México, 1908.

GUILLERMO VALENCIA *

En su tierra natal, la Antioquia de Gutiérrez González y de Sanín Cano, ha muerto Guillermo Valencia, innovador en literatura y conservador en política, poeta precoz en la iniciación y precoz en la renuncia. Muere de setenta años; a los veinticinco tenía ya escritos e impresos en volumen los versos en que se asienta su renombre. No renunció a la poesía al publicar *Ritos* (1898), pero desde entonces apenas hace otra cosa que traducir, poetas recientes de Europa, primero, poetas antiguos de China, después (*Catay,* 1928). Además escribió, para ocasiones solemnes, solemnes discursos, en donde la infalible perfección rítmica de la prosa es halago constante para los oídos que todavía saben escuchar, a pesar de todas las conspiraciones de nuestro tiempo contra la belleza sonora.

No conozco el porqué de la parquedad de su obra. La riqueza le daba el ocio feliz. La política le habrá robado horas, pero no demasiadas. Una vez, o dos, fue candidato a la presidencia de la república; pero los presidentes de Colombia, "república de profesores", normalmente dejan obra muy vasta: así Núñez, y Caro, y Marroquín, y Suárez. A veces dijo Valencia que las letras no eran su vocación esencial; que él habría querido ser militar o médico. No lo creo: no sólo porque en su mano estuvo siempre el escoger, sino porque uno de sus poemas juveniles, "Cigüeñas blancas", declara la urgencia martirizadora de la vocación artística, el ansia del "soñado verso, el verso de oro que conquiste vibrando el universo".

La esencia de su espíritu creo encontrarla en la romántica inquietud de "Cigüeñas blancas" y de "Los camellos", inquietud que allí sólo se manifiesta en aspiración de hermosura, al modo de Keats, y en afán de correr mundo, de visitar tierras antiguas, las tierras del mármol y la cigüeña, de la pirámide y el camello. Pero del recóndito desasosiego, de la íntima tragedia que hay en cada vida, nada sabemos, en su caso: nada dijo. En *Anarkos* se revela capaz de entender la tragedia social de la pobreza. Si después se llamó conservador en la vida pública, fue de seguro por amor a las tradiciones, no como partidario de ningún sistema de opresión: así se explica su diario coloquio, en los años que precedieron a su muerte, con Sanín Cano, el espíritu más radicalmente libre de Colombia.

Los poemas en que comúnmente se incide al recordar a Valencia son "Job", "San Antonio y el centauro", "Palemón el estilista", "Las dos cabezas". Se le llama, por ellos, parnasiano. Pero en ellos, dentro de la estructura de frescos legendarios, se descubren siempre problemas espirituales. Valencia nunca fue impasible, aunque nunca lleguemos a conocer la raíz de todas sus inquietudes.

* En *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* Buenos Aires, t. IX, Nº 43, julio-septiembre, 1943.

El tiempo ha mordido en sus poemas, y hoy, fuera de Colombia, donde siempre tuvo fieles, poco se le estima o mucho se le olvida. A las generaciones jóvenes nada les repele tanto como el día de ayer. La posteridad justa, si la hubiere, sabrá escoger en su obra muchos versos hondos y magníficos.

ARIEL *

I

De la imaginación fecunda y espléndida de aquel genio que domina, único y sin rivales, en la cumbre del arte literario, surgió un día a vida inmortal el fulgurante cuadro simbólico *La tempestad,* obra armoniosa, serena y animada como los frisos del Partenón. Shakespeare, después de representar en sus tragedias el desastre de las pasiones desbordadas, dio a su última obra la soberana serenidad helénica: la hizo como Sófocles si hubiera conocido esta manera de hacer. Nada de Virgilio ni de Petrarca es más tiernamente bello. En este drama late la vida con ritmo intenso y armonioso: palpitan todos los sentimientos, pero hasta los bajos se mueven con hermosos gestos. Y por sobre los amores castos, por sobre las ambiciones ruines, por sobre la lucha de los afectos, por sobre las infamias de la traición, se yergue la figura de Próspero, el maestro mágico que es también hombre, el sabio conocedor del mundo y de sus pequeñeces, fortalecido en la soledad, quien, ayudado por Ariel y su cortejo fantástico, realiza su última obra de paz y amor, vence al monstruoso Calibán, desbarata los lazos tramados por mañosa envidia, deshace rencores, une los amantes, reúne a los náufragos que la tempestad dispersó en la isla desierta, y luego, al retirarse del combate de la vida, da libertad al geniecillo que le secundó en su empresa.

Pensadores y artistas han indagado después qué quiso simbolizar el poeta en Calibán, el monstruo que tiene todos los vicios degradantes, y en Ariel, el genio que posee todas las virtudes milagrosas. Se ha dicho que el uno es la bestia humana y el otro la inteligencia. Poco ha, Renan representó a Ariel con su Calibán.

Hoy atraviesa Ariel con sus ingrávidas alas el Atlántico y se detiene en la cabeza de un joven Próspero. Viene a ayudarle a triunfar de Calibán, que pretende adueñarse de esta isla desierta de la civilización, que se llama América.

* En *Cuba Literaria,* Santiago de Cuba, 12 enero 1905, recogido en *Ensayos críticos.* La Habana, Imprenta Esteban Fernández, 1905.

II

No se afirma esto por primera vez: José Enrique Rodó, uruguayo, es hoy el estilista más brillante de la lengua castellana. Es cierto que en España perduran las cuatro columnas de la prosa, Menéndez Pelayo, Valera, la Pardo Bazán y Pérez Galdós, y en América figuran Varona, Galván, Justo Sierra, entre los prosistas ilustres de las viejas generaciones. Pero el estilo nuevo —el estilo que deja de ser *el hombre* para ser más definitivamente su intelectualidad, aislada de su personalidad en cuanto ésta sea obstáculo para la justicia y la pureza de la expresión—, aunque presentido en algunos de aquellos escritores, ha florecido verdaderamente en tres jóvenes americanos: Díaz Rodríguez, César Zumeta y Rodó. De los tres es éste el más completo: su prosa es la transfiguración del castellano, que abandonando los extremos de lo rastrero y lo pomposo, alcanza un justo medio y se hace espiritual, sutil, dócil a las más diversas modalidades, como el francés de Anatole France o el inglés de Walter Pater o el italiano de D'Annunzio [1].

Rodó, que es catedrático de literatura en la Universidad de Montevideo, cultiva principalmente la crítica. Salvador Rueda lo ha llamado "el crítico más amplio y ecléctico de nuestro tiempo". Su método se funda en el análisis, principalmente psicológico, auxiliado por una erudición extensa y ordenada, una brillante imaginación y una exquisita sensibilidad estética.

Con *Ariel,* disertación filosófico-social, Rodó ha entrado en un nuevo campo.

> Esta obra —dice *Clarín*— no es ni una novela ni un libro didáctico; es de ese género intermedio que con tan buen éxito cultivan los franceses y que en España es casi desconocido. Se parece, por el carácter, por ejemplo, a los diálogos de Renan, pero no es diálogo: es un monólogo, un discurso en que un maestro se despide de sus discípulos. Se llamaba *Ariel,* tal vez por reminiscencia y por antítesis de *Calibán* de Renan.
>
> El venerable maestro en el libro de Rodó se despide de sus discípulos en la sala de estudio junto a la estatua de Ariel que representa el momento final de *La tempestad,* cuando el mago Próspero da libertad al genio del aire.
>
> En la oposición entre Ariel y Calibán está el símbolo del estudio filosófico-poético de Rodó. Se dirige a la juventud americana, de la América que llamamos latina, y la excita a dejar los caminos de Calibán, el utilitarismo, la sensualidad sin ideal, y seguir los de Ariel, el genio del aire, de la espiritualidad que ama la inteligencia por ella misma, la belleza, la gracia y los puros misterios de lo infinito.

[1] Si he omitido mencionar los originales y brillantes estilistas del grupo juvenil de España —Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, *Azorín,* Martínez Sierra y Gabriel Miró—, es porque han aparecido años después de haber iniciado los modernistas de América la renovación del lenguaje y porque en todos ellos hay innegable amaneramiento que los deja a distancia de la flexibilidad asombrosa y de la impecable serenidad de Rodó.

III

Próspero, el maestro tras cuya silueta se oculta Rodó, habla a un grupo de jóvenes —la juventud americana, a quien se dedica el libro— de lo que deben hacer por sí mismos y por la sociedad de que forman parte. Desde luego, se dirige a una juventud *ideal*, la *élite* de los intelectuales; y en la obra hay escasas alusiones a la imperfección de la vida real en nuestros pueblos. Rodó no ha intentado hacer un estudio sociológico, como Carlos Octavio Bunge en *Nuestra América:* su propósito es contribuir a formar un ideal en la clase dirigente, tan necesitada de ellos.

El problema de la civilización es idéntico en nuestros pueblos americanos y semejante al problema de la renovación en España, como lo estudian Rafael Altamira en su *Psicología del pueblo español* y Eloy L. André en *Nuestras mentiras convencionales:* es, en las palabras de Américo Lugo sobre Santo Domingo, que "la mayoría ignorante necesita instrucción y la minoría ilustrada necesita ideales patrios".

A definir el ideal de Hispanoamérica tiende Rodó, a definirlo y fijarlo en la conciencia de la juventud intelectual. "Yo creo —dice— ver expresada en todas partes la necesidad de una activa revelación de fuerzas nuevas: yo creo que América necesita grandemente de su juventud".

Es así, puesto que para nuestros pueblos es crítico este momento histórico en que la ley de la vida internacional les impone ya tomar una dirección definitiva en su vida propia, y sólo la cooperación de las mejores fuerzas los lanzará en una dirección feliz. La juventud posee las fuerzas nuevas.

Por eso, Rodó se dirige a los jóvenes, indagando si conciertan en su espíritu la fe, la esperanza, el entusiasmo, la constancia, el vigor necesario para la magna obra.

La duda es grave. Muchas veces, ante el pesimismo que amarga muchas manifestaciones (no solamente literarias) de nuestra juventud, he pensado que éste es síntoma alarmante de un desfallecimiento espiritual. Es, como se revela en ciertos poetas decadentes, un pesimismo misantrópico y egoísta. Pero el egoísmo, resto de virilidad casi siempre, es sin duda una cantidad aprovechable. Puede, modificándose, transformarse en el *culto del yo* predicado por los pensadores modernos.

Y sobre esto discurre el joven maestro: sobre el desarrollo de la personalidad, sobre el cultivo del jardín interior, sobre el valor inestimable de la fe en el porvenir y de la alegría, demostrando que la alegría animó los dos grandes movimientos creadores de la civilización moderna: la cultura griega, esa "sonrisa de la historia", y el cristianismo. A éste suele imputársele haber venido a "hacer una virtud de la tristeza", pero no en vano Dante, el más grande de los poetas religiosos, colocó en el infierno a los que, debiendo estar alegres en la vida, estuvieron tristes y sombríos.

Al predicar sobre la personalidad, Rodó exulta la armonía que debe presidir el desarrollo de las facultades humanas, el equilibrio que debe hacer de cada individuo "un cuadro abreviado de la especie", pero indica, sobre todo, que nunca debe la absorción en el trabajo de una vida forzosamente utilitaria excluir los momentos del *ocio griego* que deben consagrarse al reino interior, al culto de las cosas elevadas y bellas que da el sentimiento superior de la Vida, definida por el Don Juan filósofo de Bernard Shaw como "la fuerza que lucha siempre por alcanzar mayor poder de contemplarse a sí misma".

Demuestra luego la importancia y los beneficios del arte, la necesidad de desarrollar el sentido de la belleza como una de las virtudes que hacen grandes a los pueblos y mejores a los individuos. Enseñanza muy necesaria en la América española, en donde pocas veces se armoniza la labor artística con el funcionamiento de las otras actividades de la vida, dando por resultado que, por una parte, los artistas son generalmente individuos faltos de sentido práctico, y por otra parte, los no-artistas desheredados de la *gran imaginación* que define Bunge e incapaces de ver en el arte, como los norteamericanos, un *poder* efectivo, llegan a concebirlo como ejercicio vano, completamente inútil e indigno de ocupar su atención.

IV

Los dos capítulos más extensos del discurso se ocupan en estudiar las tendencias de la democracia y las enseñanzas que deben deducirse de la vida de los Estados Unidos.

Rodó llega a la justa conclusión de que la democracia, lejos de nivelar todos los méritos y obstruir la selección, tiene por objeto suprimir las distinciones artificiales para permitir la libre aparición y el desenvolvimiento fecundo del mérito individual positivo.

El exceso de utilitarismo de la época actual es necesariamente un fenómeno pasajero. Armas de las luchas sociales han sido sucesivamente la fuerza bruta, el ingenio y el dinero. Se dirá que las tres luchas subsisten conjuntamente, pero asimismo es cierto que en las regiones más civilizadas las luchas de la fuerza van cesando, porque la democracia ha puesto la libertad al alcance de todos, y que con la educación popular se trata de dar al talento todas las ventajas, poniendo, si cabe decirse, la inteligencia al alcance de todos. El problema del porvenir inmediato es poner la riqueza al alcance de todos, y las soluciones propuestas por Henry George y por los socialistas van pareciendo cada día menos ilusorias. La civilización tenderá a sustituir "la lucha por la vida" por una solidaridad cada vez más firme e inteligente y, dulcificadas las relaciones sociales, la obra del utilitarismo servirá a la causa de Ariel.

Piensa Rodó que los Estados Unidos —cuyo ejemplo ejerce una conquista moral en muchos espíritus de Hispanoamérica— pueden ser considerados en el presente como "la encarnación del verbo utilitario" y procede a analizar los méritos y los defectos de la civilización norteamericana. Este análisis es la parte más discutible y más discutida de la obra. Cabe, en mi sentir, oponer reparos a algunos de sus juicios severos sobre la nación septentrional, mucho más severos que los formulados por dos máximos pensadores y geniales psicosociólogos antillanos: Hostos y Martí.

En aquel organismo social hay dos males contradictorios que en el actual período de agitación se han recrudecido: de una parte, el orgullo anglosajón, suerte de pedestal aislador en que se asientan las tendencias imperialistas, la moralidad puritana y los prejuicios de raza y secta; de otra parte, el espíritu aventurero, origen del comercialismo sin escrúpulos y del sensacionismo invasor y vulgarizador.

Pero por encima de sus tendencias prácticas, aquel pueblo sustenta un ideal elevado, aunque distinto de nuestro ideal *intelectualista:* el perfeccionamiento humano, que tiene por finalidad el bien *moral* y debe traducirse socialmente en la dignificación de la vida colectiva.

Hoy mismo se ofrece a la mirada escrutadora, sugestivo para nuestro pensamiento, el perseverante esfuerzo idealista de la mejor parte, la genuinamente representativa del espíritu norteamericano, contra las tendencias corruptoras que amenazan invadir todos los campos de la actividad nacional: los hombres de probidad inflexible y *agresiva* en política; el periodismo serio, que es el más culto y noble en el mundo; los escritores, desde el decano Howells hasta la admirable Edith Wharton, figura culminante de la juventud, que cultivan una literatura original y vigorosa, de honda psicología y estilo selecto; los artistas, creadores de una escuela nueva e independiente de pintura y escultura que ha dado glorias universales como Whistler y Sargent, Saint Gaudens y La Farge; los científicos que se consagran a una labor *desinteresada,* como Giddings y Ward, fundadores de sistemas sociológicos; los educadores y conferencistas que llevan al seno de las masas el evangelio de la elevación moral e intelectual.

V

Rodó expresa el temor de que la *nordomanía* pueda llevar a las jóvenes sociedades americanas a la renuncia de los ideales latinos. Antes de decidir, justo es interrogar, con el ilustre cubano Sanguily: ¿Cuáles son los ideales a cuya conservación debemos principalmente atender? Somos españoles, pero antes americanos, y junto con la herencia insustituible de la tradición gloriosa hemos de mantener la idea fundamental, no heredada, de nuestra constitución, la que alienta aun en nuestras más decaí-

das repúblicas: la concepción moderna de la democracia, base de las evoluciones del futuro.

Las cualidades inherentes a nuestro genio personal —no menos reales porque aún no se hayan fijado en un todo homogéneo— no desaparecerán con la juiciosa y mesurada adaptación de nuestras sociedades a la forma del progreso, hoy momentáneamente *teutónica*.

Norma de nuestros pueblos debe ser buscar enseñanzas fecundas donde quiera que se encuentren; y el afán de cosmopolitismo que suelen mostrar es indicio cierto de que en ellos no prevalecerá ninguna tendencia exclusivista.

Pero, ante todo, para hacer de la obra de nuestra regeneración una realidad viviente y crear una cultura armónica, un progreso vario y fecundo, es necesario dar a las energías sociales un fin, un sentido ideal, una *idea-fuerza* capaz de unificar e iluminar los impulsos dispersos en el espíritu de la raza.

Tócanos reivindicar el crédito, que tanto hemos contribuido a minorar, de la familia española. De hecho, la importancia de nuestro idioma no se toma en cuenta ni aun en Francia; y en el mundo anglosajón principia a generalizarse la idea de que "el castellano está moribundo".

Por fortuna, el rápido desenvolvimiento material de los grandes Estados de nuestra América, cuya profunda significación no ha escapado a hombres tan sagaces como Sir Charles Dilke y Henri Mazel, destruye en parte la creencia en un continente irremediablemente *enfermo;* y por otra parte, ya las notas de nuestra labor intelectual principian a escucharse en el concierto del mundo. Y cuando se medita en la inagotable fecundidad de la naturaleza del Nuevo Mundo, y se confía en la virtualidad aún no agotada de la antigua raza a que pertenecemos principalmente por la vida espiritual y por la lengua, y en la potencialidad desconocida de nuestra compleja constitución sociótica, el porvenir aparece rico de promesas efectivas. La fe en el porvenir, credo de toda juventud sana y noble, debe ser nuestra bandera de victoria.

Tal es la enseñanza fundamental de José Enrique Rodó en su discurso *Ariel*. Es esta obra uno de los grandes esfuerzos del pensamiento americano, y está destinada, como dijo Gastón Deligne de la poesía de Salomé Ureña, a mantener "de una generación los ojos fijos en el grande ideal". En sus luminosas páginas se cierne, en gloriosa lontananza, la visión de la América, "hospitalaria para las cosas del espíritu, y no tan sólo para las muchedumbres que se amparen a ella; pensadora, sin menoscabo de su aptitud para la acción; serena y firme a pesar de sus entusiasmos generosos; resplandeciente con el encanto de una seriedad temprana y suave..."

¡Mira tanto, y tan lejos, la esperanza!

MARGINALIA: JOSE ENRIQUE RODO *

La última producción del autor de *Ariel*, el folleto intitulado *Liberalismo y jacobinismo* (Montevideo, 1906), contiene un jugo de doctrina y de pensamiento que, a pesar de las altas cualidades del escritor, no nos atraveríamos a esperar, antes de leerlo, ni de su extensión, ni de su forma polémica, ni del asunto mismo, tal como lo plantea el título. Y es que Rodó no se limita a discutir la cuestión, ya debatida en exceso y tan vieja en nuestras naciones hispano-americanas, casi, como las nacionalidades mismas, sino que procede a analizar, siquiera brevemente, los orígenes históricos de la caridad y la importancia de la personalidad en los grandes movimientos de reforma moral.

El motivo de la polémica fue el acuerdo de la Comisión de Caridad y Beneficiencia Pública de Montevideo, que dispuso se suprimieran los crucifijos en los hospitales. Rodó tacha de arbitraria tal disposición: *jacobina,* contraria al verdadero liberalismo, a la moderna amplitud de criterio, pues ordena que se suprima de las instituciones de caridad la imagen del fundador de la caridad. Habilísima es su argumentación en este sentido; pero no convincente. El crucifijo es, en los hospitales como en cualquier otro lugar, un símbolo religioso; y como tal, debe suprimirse y se ha suprimido ya en todas las instituciones de carácter francamente laico; he ahí el punto crucial en que, según parece, no hizo hincapié la fracción *jacobina* de Montevideo y que, por esta u otra razón, Rodó esquiva o discute débilmente.

No es de fácil explicación el hecho de que el pensador uruguayo, quien se declara ajeno a toda creencia en la divinidad cristiana, estime justa la conservación de una efigie que, si por respeto a la excelsa personalidad humana que representa, repugnamos llamar *fetiche,* no por eso deja de corresponder, dentro del desarrollo máximo de la religión en la conciencia popular incapaz todavía de la iconoclastia, al ídolo de los hombres primitivos. ¿Se deberá ello a un resto de superstición ideológica, a un medroso *revenant:* la supervivencia del espíritu conciliador que formuló el sofisma de la necesidad de "freno moral" y "consuelo espiritual" para las masas? Comprender —ya se ha dicho— no es siempre perdonar; mucho menos conciliar. Pero no es grato ni justo suponer procesos mentales ajenos, sin mayores indicios (bien es verdad que Rodó invoca la necesidad del culto de los *héroes*); y de cualquier modo, alabado sea ese dejo de sentimentalismo cristiano ya que él nos da la defensa, hecha con amor, de la individualidad creadora de Jesús y la exposición de conceptos fundamentales que conviene volver a precisar de tiempo en tiempo.

Porque, aunque no muchos paran mientes en ello, el influjo de la filosofía y la ciencia baratas (en el peor sentido de la palabra) amenaza

* En *Revista Moderna,* México, diciembre 1907.

resultar funesto para la incipiente mentalidad de nuestros pueblos. Se acoge con calor todo lo destructivo, lo que tiende a hacer tabla rasa con multitud de conquistas que han costado tantos soberanos esfuerzos y que, aun incompletas, dejaron su porción efectiva en la labor humana. Ejemplo típico es el de Nietzsche: el lamentable vulgo semiliterato lo cree suyo porque fue un negador, pero la gran fuerza afirmativa de su espíritu, su indomable ensueño de ascensión, la apoteosis de la voluntad, el ejemplo mismo de su vida, portentosa de sinceridad y de trabajo, ni se comprenden ni se sienten. No hace mucho, de las mismas orillas del Plata nos vino, autorizada por un conocidísimo escritor, cuyo indiscutible saber reclama todavía el complemento de una seriedad más reconcentrada y ajena a pueriles alardes, una página en que se colocaba a Nietzsche frente a Jesús, con tan decidida incomprensión del uno como del otro: con más la incapacidad de cierta anticuada escuela psicológica para distinguir entre lo morboso y lo genial.

Contra ese afán anárquico, contra esa impotencia de filosofía (pues del llamado positivismo, que es su credo aparente, sólo se toman las afirmaciones de hechos concretos fácilmente susceptibles de exageración) se levanta Rodó, con la seriedad de quien estudia y sobre todo medita, en la soledad y silencio, lejos de las ferias de vanidad internacional donde la eminencia científica permite que se le enfrente el sabio improvisado y la cumbre literaria, insegura de su propia excelsitud, pacta con la mediocridad invasora. Trabajo como el contenido en las treinta páginas consagradas a los orígenes históricos de la caridad pasa inadvertido, mientras la vacuidad mental se regocija con cierto libro italiano en que se niega la existencia de Jesucristo. Cuestión de editores...

En esa virtud de seriedad sincera reside el mérito de Rodó: en su alta y secreta aspiración de dar a nuestra América un ideal constructivo. Podrá equivocarse a ratos y de hecho se equivoca; podrá desanimarse, y por lo menos calla: pero suya será siempre la palabra animadora de *Ariel* [1]. Acaso, porque procede de la escuela de Renan, no entra de lleno en el espíritu del siglo xx, que opone al seductor impresionismo de Anatole France el vigor afirmativo de Camille Mauclair y Remy de Gourmont. ¡Ah! Si Rodó tuviera esa enérgica constancia y nos diese en América los paralelos de *El arte en silencio, La cultura de las ideas!*

Aunque el trabajo realizado en *Liberalismo y jacobinismo*, no siempre alcanza, por la obligada prisa de la polémica, la precisión perfecta del concepto, de su exposición pueden, sin embargo, obtenerse estas síntesis: la originalidad de Jesús está en haber condensado las ideas de caridad, anteriores a él, haciendo del amor el núcleo de su doctrina y convirtiéndolo en vivo impulso de acción a la vez que extendiéndolo a toda la humanidad. La caridad llamada *científica* no ha hecho sino perfeccionar la idea cristiana, restándole la exageración inconciliable con el pleno desarrollo

[1] Podemos anunciar que pronto se hará en México, como obsequio a la juventud, una edición de *Ariel*.

de la vida: la tendencia al sacrificio. La personalidad de los reformadores morales, como la de cualquier otra especie de creador, es factor esencial y preeminente. (En esto, Rodó se apoya, en parte, en el individualismo histórico de Carlyle —que deriva de Hegel, al igual que el determinismo de Taine—, y en parte, en el "Ensayo sobre la imaginación creadora" de Ribot; podría apoyarse con mejor éxito aún, en las nuevas evoluciones del individualismo psicológico e histórico [1].

Y si bien nada de esto es fundamentalmente nuevo, es necesario que reaparezca, que se precise, para imponer alguna norma en medio a nuestra anarquía mental. ¡Cuánto no la ha de sentir el mismo Rodó, por lo común tan tolerante, puesto que en este mismo folleto llega a censurar acremente al espíritu latino! Así, confiesa en el capítulo intitulado *El sentimiento religioso y la crítica* [2]:

"Yo que soy tan profundamente latino en mi concepción de la belleza y de la vida, y en mis veneraciones históricas, encuentro en nuestro *libre pensamiento* latino una tendencia a la declamación *forense* —eterna enemiga de la austera *Mens* interior— y una unilateralidad y una ausencia de delicadeza y penetración intuitiva para llegar al espíritu de las regiones y comprender y sentir su eterno fondo inefable, que le dejan a cien leguas de las inspiradas intuiciones de un Carlyle. . .".

Y luego, en otro capítulo, esta afirmación de absoluta aristocracia intelectual:

"El libre pensamiento es cosa mucho más ardua y compleja de lo que supone la superficial interpretación común que le identifica con la independencia respecto de la fe tradicional. Es mucho más que una fórmula y una divisa: es un resultado de educación *interior*, a que pocos, muy pocos, alcanzan. . .".

LA OBRA DE JOSE ENRIQUE RODO *

GÉNERO de *heroísmo*, es el ya clásico sentido que fijó Carlyle para la palabra, es la labor del grande hombre de letras; y no sólo la del que atrae a la multitud con los prestigios de la palabra hablada —poesía, discurso, cátedra—, sino también la del que influye con sus libros, con su *alma escrita*, sin que para ejercer su ministerio haya que abandonar el retiro donde florecen sus inspiraciones. El libro, como elemento característico de acción en la sociedad, como elemento aislado, sin directo apoyo en la fuerza personal de la voz y del ejemplo vivientes, no es antiguo en

[1] Por ejemplo: Bouglé —*Qu'est-ce que la sociologie?* Paris, 1907. "L'histoire et la science sociale".

[2] Publicado en el número de noviembre de esta revista.

* En *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Imprenta Lacaud, México, 1910, págs. 63-83, recogido en *Ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Ed. Raigal, 1952, y en *Obras completas*, tomo II, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1977.

la civilización; y sin embargo, en toda parte se le ve ya influir. Libros constructores y libros destructores; libros que imprimen su sello a una época, a un pueblo, a grandes grupos de humanidad, todos los recordamos; la *Divina Comedia* y *El Príncipe*, el *Contrato Social* y la *Enciclopedia*, y, menos populares pero no menos poderosos, las *Críticas* de Kant, y *El origen del hombre*, de Darwin.

No es en nuestras sociedades hispanoamericanas, adaptadas sólo a medias a la civilización europea, donde la labor intelectual, donde el libro, pueden revelar plenamente su eficacia. Y con todo, la formación, inconclusa todavía, del núcleo de nuestras tendencias directoras, del espíritu de nuestros pueblos, ha exigido siempre, y ha encontrado a veces, hombres de pensamiento a la vez que hombres de acción: más aún, cabe afirmar que buena parte de ese espíritu se ha formado con libros.

Y si bien una larga experiencia dolorosa nos demuestra cuánto es ilusorio creer que los pueblos producen siempre el *héroe* que necesitan, porque a menudo, aunque los tiempos lo pidan, la entraña social es estéril para darlo, no en toda ocasión nos han faltado maestros, educadores, formadores de razón y de conciencia moral.

Apenas consumada la independencia de América, aparece Andrés Bello, tipo de selección, hombre sabio y hombre justo, que piensa y canta, legisla y educa, "comparable en algún modo —dice Menéndez y Pelayo—, con aquellos patriarcas de los pueblos primitivos, que el mito clásico nos presenta, a la vez filósofos y poetas, atrayendo a los hombres con el halago de la armonía para reducirlos a cultura y vida social, al mismo tiempo que levantaban los muros de las ciudades y escribían en tablas imperecederas los sagrados preceptos de la ley".

Otros vienen después y son: Sarmiento, espíritu original, ardoroso y rebelde, de aquilina mirada profética: Luz y Caballero, todo pensamiento y persuasión; Juan Montalvo, alma castizamente castellana, turbulento defensor de ideales más sentidos que pensados; Ignacio Ramírez, audaz y brillante, con los rebuscados gustos de un alejandrino y las implacables ironías de un estoico; Barreda, rectilíneo, macizo, certero en sus propósitos; Hostos, místico, intelectualista, embriagado de razón y de moral, sin mancha en la vida y sin desmayos en la obra.

No vacilemos ya en nombrar a José Enrique Rodó entre los maestros de América. Rodó es el maestro que educa con sus libros, el primero, quizás, que entre nosotros influye con sola la palabra escrita. No a todos será fácil, sin duda, conocer la extensión de esa influencia; pero quien observe la descubrirá a poco ahondar, esparcida por donde quiera: los partidarios de *Ariel*, los futuros secuaces de *Proteo*, son multitud que crece cada día. Hecho singular si se considera que los libros de Rodó son de difícil acceso en la mayor parte de América; explicable, en cambio, por la virtud sugestiva de ellos, que a todos sus admiradores nos convierte en propagandistas.

Esa virtud sugestiva, virtud de persuasión, don de maestro, habría podido, quizás, bastar a hacernos presentir en los primeros trabajos de Rodó, puramente literarios, su actual personalidad de pensador, de director de espíritus. La incitación que lleva a los lectores de Rodó a propagar sus ideas se explica con relación a su primer artículo famoso, intitulado *El que vendrá* (1897), por el interés mismo, interés dramático, cabe decir, del asunto: el problema de cómo será la personalidad del futuro dominador literario, la figura que haya de aparecer, en días próximos, a orientar las ideas y las formas hacia rumbos nuevos. Allí, al profundo estudio psicológico del ambiente literario en los últimos tiempos se unen la creación imaginativa, la curiosidad del hombre a quien interesa la vida, el delicado gusto del humanista que se complace en observar combinaciones y transformaciones de elementos intelectuales; y sobre todo, el entusiasmo del espíritu joven, entusiasmo que hace pensar, como en su modelo, en la *atenta avidez,* característica, según Walter Pater, de la maravillosa juventud de Goethe.

Pero la virtud sugestiva, comunicativa, de la obra de Rodó, persiste en sus estudios de crítica pura, que a primera vista debieran atraer sólo a los que tienen aficiones críticas. Hay en ellos el mismo sentido humano, que, aparte de las cualidades de saber y de estilo, los hace amables para todo gusto educado. Así, apenas hay estudio literario escrito en América en los últimos quince años que sea tan conocido como lo es el *Rubén Darío* de Rodó (1898), conocido aun de aquellos que ignoran el nombre de su autor, suprimido, por impericia de una casa editorial (aunque el error se corrigió después, afortunadamente) en la primera reimpresión europea de *Prosas profanas.* En este juicio sobre Darío, realización crítica excelente, perfecta a ratos, el escritor uruguayo se da a vagar, con juvenil desenfado, a través de cuantos problemas, de cuantas evocaciones hacen surgir las poesías. Diréis que promete juzgar a Darío y sólo juzga de *Prosas profanas*; diréis que empieza comentando largamente los primeros poemas y acaba saltando por sobre los últimos. Pero no os engañen esas apariencias de *impresionismo:* el estudio, a la verdad, no versa sobre *Prosas profanas;* pero no se dirá mucho más, ni nada mejor, sobre ese florilegio, aisladamente considerado. Todo el estudio está hecho como con desgana de la síntesis (la síntesis, no el análisis, debe ser el fin supremo del crítico); pero la síntesis va formándose a través de las largas páginas de divagación estética. Y ¿quién no ve surgir, a la postre, la figura completa de Rubén Darío de *Prosas profanas,* aristocrático, enemigo de la muchedumbre, indiferente a las cuestiones sociales, esquivo a todo *naturalismo* de la emoción, sutilizador del sentimiento, adorador de la brillante apariencia, ansioso de novedades exquisitas, *curioso mercadante* del verso? Poeta y crítico se corresponden: a la transitoria actitud de refinada artificialidad del poeta (debajo de la cual, empero, latía un corazón) corresponde el complaciente diletantismo del crítico. Sino que, poco después, uno y otro habían de dirigir su atención hacia nuevos mo-

tivos, hacia aspectos graves y cuestiones hondas de la vida individual y también de la vida social.

La obra inmediatamente posterior de José Enrique Rodó es *Ariel* (1899). La vocación del maestro se define ya aquí: la forma misma es de discurso dirigido por un maestro a sus discípulos. Junto a la estatua simbólica del *Ariel* de Shakespeare, *Próspero,* habla a la juventud hispano-americana. Y habla de cómo ha de atenderse a la formación y al desarrollo de la personalidad, dándole a la vez carácter individual y amplitud humana; cómo debe existir, en quien aspire a llamarse selecto, el jardín interior, la meditación íntima que da la clave del ser; cómo el sentido de la belleza, el *entendimiento de hermosura,* posee eficacia única para ayudar a la justa comprensión de las cosas y a la práctica segura del mundo; cómo la fe en nosotros mismos, y "las prendas del espíritu joven, el entusiasmo y la esperanza", son necesarias en toda empresa trascendental; y cómo, por último, nuestros pueblos hispano-americanos no deben buscar fuera de sí propios el ideal de su vida. *Próspero* hace dura crítica de la civilización norteamericana, declarándola la menos adecuada para servir de modelo a la nuestra. No define cuáles sean ni cuáles deban ser nuestros ideales: pero el error habría estado en querer definirlos. Ni la vida independiente de la América española permite aún descubrir la síntesis espiritual, la *idea-fuerza* directora de sus manifestaciones, ni menos autoriza a construir, sobre tales inseguras bases, las normas a que haya de ajustarse su desarrollo futuro. Queda, pues, el coeficiente de imprecisión inevitable en cosas humanas, y aun en las normas ideales, cuando, como en este caso, deben ellas referirse a estados sociales de complejidad punto menos que enigmática. Dentro de límites sagaces predica *Próspero;* y busca la pureza de las ideas fundamentales, las doctrinas que atañen a lo más esencial, enseñanza valiosa sobre todas adonde los conceptos de la personalidad y de la vida humanas flotan todavía entre nieblas. Y por cuanto a los casos concretos en que hayan de resolverse problemas de innovación y adaptación social, confía sin duda en el instinto que suele iluminar, ya al pueblo mismo, ya a sus directores, para hacerles encontrar (aunque no siempre, por desgracia, les da la fuerza para imponerla) la resolución que responde al genuino espíritu de raza.

Hoy, cuando entre nosotros empieza a perderse la castiza costumbre de pensar personalmente las cuestiones morales y se prefiere tratarlas según las fórmulas *librescas* de una psicología barata y de una sociología endeble, el esfuerzo de Rodó, al renunciar a tan fácil y vulgar triunfo, adquiere significación señaladísima: atrevido es desafiar así a la moda que se presenta con máscara de ciencia. Pero, pese a los que, para concederle valor máximo al libro, necesitarían encontrar, al abrirlo, una aparatosa clasificación de *elementos étnicos* y una autoritaria valuación de *influencias ambientes;* pese a los que creen imposible hallar ideas donde hay estilo —como si el *gran estilo* no exigiera, precisamente, ejercicio de pensar, como si los grandes pensamientos de la humanidad se hubieran

expresado siempre en la prosa incorrecta de Comte o en la enmarañada de Krause, y no más bien en la pintoresca de Bacon, en la ágil de Descartes, en la perfecta de Platón, "el maestro de la prosa griega y acaso el maestro supremo de la prosa en la humanidad", según la expresión de Gilbert Murray —pese a toda incomprensión—, *Ariel* es la más poderosa voz de verdad, de ideal, de fe dirigida a la América en los últimos años.

Después de *Ariel* sobreviene en la carrera de José Enrique Rodó largo silencio, interrumpido apenas por el trabajo, de carácter polémico, sobre *Liberalismo y jacobinismo,* donde se estudian los orígenes históricos de la caridad y la personalidad de Jesús.

Y al fin aparece, incubado en el largo silencio, anunciado por fragmentos breves concedidos a la publicidad, el nuevo libro, inicial de la serie que constituirá la obra definitiva de Rodó, *Motivos de Proteo* (1909). No se trata ya, en apariencia, de prédica social, sino de meditaciones y consejos individuales: detrás del psicólogo se ve siempre al educador. *Motivos de Proteo* no se ajustará a la regla usual, a la arquitectura común de las obras literarias, sino que, como cualesquiera porciones de él pueden formar conjunto armónico, aparecerá sin ceñirse a marcos y se completará constantemente: "es —dice el autor—, un libro en perpetuo *devenir,* un libro abierto sobre una perspectiva indefinida". Y esa idea de evolución, de renovación perenne, que define la forma del libro, define también su espíritu, su fundamento filosófico y sus conclusiones morales.

Estamos frente a una concepción nueva de la evolución. La filosofía post-kantiana, al lanzarse en busca de principios con qué explicar la multitud de problemas que dejó pendientes, aunque con nuevo planteo, el *criticismo,* dio con la idea de evolución por diversos caminos. Hegel creó una fórmula: el *werden,* el *devenir* universal procede dialécticamente: toda *tesis* engendra su *antítesis* y de ambas surge la *síntesis;* el proceso recomienza, y continúa hasta su término, la *Idea absoluta.*

Spencer creó otra fórmula, que hasta hace poco andaba en boca de todos, a manera de palabra mágica: "proceso de integración de materia y concomitante disipación de movimiento, durante el cual la materia pasa de una homogeneidad relativamente indefinida e incoherente a una heterogeneidad relativamente definida y coherente, a la vez que el movimiento retenido sufre una transformación paralela".

Ambas son estrictamente deterministas: obtened los datos precisos y completos sobre cualquier hecho, y podréis determinar con matemática exactitud, cuál será su proceso según la una o según la otra fórmula.

La evolución está en todo, ciertamente; es condición imprescindible de los fenómenos, tales como ellos nos aparecen. Pero si su fórmula es asequible y ha de encontrarse, por lo menos no será la de Hegel ni tampoco la de Spencer, contradichas a diario por la observación y aplicables pocas veces, pero nunca con el rigor científico a que aspiran. ¿Iba a con-

tentarse el espíritu filosófico de nuestros días con repetirlas? Tras larga y docta crítica de las teorías en auge, el trabajo de definir la evolución vuelve a entrar en la esfera de los problemas.

Apoyándose en la observación sutil, sirviéndose del razonamiento metódico y de la expresión clara, enérgicamente exacta, el insigne Boutroux ha opuesto el implacable ariete de su análisis, no a las teorías de la evolución directamente, sino a la propia noción de determinismo en sus ya clásicos opúsculos sobre *La idea de ley natural* y *La contingencia de las leyes de la naturaleza.* Inspirándose tal vez en el concepto de la discontinuidad de las series de fenómenos que son objetos de las ciencias abstractas fundamentales, concepto que aparece, aun con vacilaciones, en la filosofía de Comte, Boutroux se arriesga a discutir la idea de necesidad. En principio, antes de la aparición de la existencia, "todo lo posible: tiende igualmente a ser; ningún hecho es posible, sin que lo sea también su contrario: no hay razón, pues, para que una posibilidad se realice en vez de otra. El ser actual no es, pues, consecuencia necesaria de lo posible: es una forma contingente. El mundo, considerado en la unidad de su existencia real, presenta una indeterminación radical". La atrevida tesis se desarrolla, abarcando todas las formas de la existencia, desde la materia hasta su más compleja organización, el hombre.

Después de Boutroux ha llegado Bergson, y, atento a la poderosa crítica del maestro, pero atraído también por la inmortal idea del *devenir,* formula una síntesis original: *la evolución creadora.* La evolución, en el sistema de Bergson, parece reemplazar a la necesidad: la aparición constante de los hechos imprevistos, de las contingencias, nace del *devènir;* la evolución *crea.* Sobre una perspectiva indefinida se desarrolla el universo.

Y este nuevo concepto de evolución, esta visión de una perspectiva indefinida, preside al libro *Motivos de Proteo,* de José Enrique Rodó. El pensador uruguayo trae esta nueva inspiración filosófica al campo de la psicología y de la ética.

"Reformarse es vivir... Y desde luego, nuestra transformación personal en cierto grado, ¿no es ley constante e infalible en el tiempo? ¿Qué importa que el deseo y la voluntad queden en un punto, si el tiempo pasa y nos lleva? El tiempo es el sumo innovador... Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no *uno,* sino *muchos*... Perseveramos sólo en la continuidad de nuestras modificaciones; en el orden, más o menos regular, que las rige; en la fuerza que nos lleva adelante hasta arribar a la transformación más misteriosa y trascendente de todas... Somos la estela de la nave, cuya entidad material no permanece la misma en dos momentos sucesivos, porque sin cesar muere y renace de entre las ondas: la estela, que es, no una persistente realidad, sino una forma andante, una sucesión de impulsos rítmicos, que obran sobre un objeto constantemente renovado".

"Nos creamos continuamente a nosotros mismos —dice también Bergson—. Existir consiste en cambiar; cambiar, en madurarse, en crearse indefinidamente a sí mismo".

La grande originalidad de Rodó está en haber enlazado el principio cosmológico de la *evolución creadora* con el ideal de una norma de acción para la vida. Puesto que vivimos transformándonos, y no podemos impedirlo, es un deber vigilar nuestra propia transformación constante, dirigirla y orientarla. La *persistencia indefinida de la educación:* he ahí la verdad que no debe olvidarse. "Mientras vivimos está sobre el yunque nuestra personalidad. Mientras vivimos, nada hay en nosotros que no sufra retoque y complemento. Todo es revelación, todo es enseñanza, todo es tesoro oculto en las cosas; y el sol de cada día arranca de ellas nuevo destello de originalidad. Y todo es, dentro de nosotros, según transcurre el tiempo, necesidad de renovarse, de adquirir fuerza y luz nuevas, de apercibirse contra males aún no sentidos, de tender a bienes aún no gozados; de preparar, en fin, nuestra adaptación a condiciones de que no sabe la experiencia. Para satisfacer esta necesidad y utilizar aquel tesoro, conviene mantener viva en nuestra alma la idea de que ella está en perpetuo aprendizaje e iniciación continua. Conviene, en lo intelectual, cuidar de que jamás se marchite y desvanezca por completo en nosotros el interés, la curiosidad del niño, esa agilidad de la atención nueva y candorosa, y el estímulo que nace de saberse ignorante (ya que lo somos siempre)... Y en la disciplina del corazón y la voluntad, de donde el alma de cada cual toma su temple, conviene, aún en mayor grado, afinar nuestra potencia de reacción, vigilar las adquisiciones de la costumbre, alentar cuanto propenda a que extendamos a más ancho espacio nuestro amor, a nueva aptitud nuestra energía, y concitar las imágenes que anima la esperanza contra las imágenes que mueve el recuerdo, legiones enemigas que luchan, la una por nuestra libertad, la otra por nuestra esclavitud".

Pero la personalidad humana es *Proteo.* No lo es sólo, en lo individual, por el cambio constante; lo es, en lo colectivo, por la radical diferencia que va de espíritu a espíritu, y, en lo individual otra vez, por las muchas virtualidades ignoradas que hay en cada hombre. Así, un campo inmenso de estudio se presenta a los ojos del pensador que quiera discurrir sobre las vías por donde puede encaminarse la acción. ¿Comprendéis ahora por qué *Motivos de Proteo* es un libro abierto sobre una perspectiva indefinida?

Un elemento del desarrollo de la personalidad, el elemento director, *la vocación* es el que ocupa principalmente a Rodó en estas primeras disquisiciones sobre los motivos que inspiran a *Proteo.* Se estudian en el libro, con extraordinario vigor de análisis psicológico, las formas con que se manifiesta la vocación, una multitud de aspectos, de casos, desfila, en orden armonioso, por las páginas. Y cuando la experiencia personal nos advierte de la exactitud del análisis en los aspectos que conocemos,

casi se viene a los labios la idea con que los sencillos declaran su admiración ante la obra de los privilegiados poseedores del don de la psicología: "Parece que cuanto nos dice lo hubiera encontrado en la realidad íntima de su vida".

La vocación, la aptitud que, al desarrollarse consciente, da carácter definitivo a la personalidad, da el *sentido sintético de sus movimientos*, participa, por su misma importancia central, de la variedad proteica del espíritu. Hay vocaciones inalterables; pero ¿cuántas son las que se definen desde temprano y para siempre? Definirlas implica ordenar el conjunto de aptitudes, de deseos interiores, de incitaciones externas que para todo hombre existen. Todos partimos, como naves descubridoras, rumbo al porvenir. Unos van rectos a su fin, seguros de doblar el Cabo de Buena Esperanza; otros, en busca de viejos mundos, encuentran mundos nuevos; unos se lanzan a la conquista de continentes inexplorados; otros, corren en pesquisa de puertos para el comercio, o quizá sólo de paisajes para deleitar los ojos; otros, en fin, se dirigen a regiones solitarias y frías donde saben que habrán de avanzar lentísimamente, sin otro fruto cierto que acercarse a la realidad del polo, inaccesible quizás.

Si a veces es única, persistente, clara desde su origen; si también se reparte en variedad de acciones, sin que el esparcimiento la debilite, la vocación se revela de otros muchos modos: madura con lentitud; o bien diríase que aparece de súbito, cuando una fuerza exterior —palabra, ejemplo, amor quizás—, la evoca; o despierta tras largo adormecimiento; o se encuentra a sí misma después de ensayos inseguros en otro sentido; o se transforma, como cuando el hombre de acción se vuelve historiador; o vive ignorada en nosotros, no mostrándose nunca o manifestándose sin que le concedamos valor, como el caso de Fray Luis de León, el más grande de los poetas castellanos, para quien lo menor de su vida eran sus versos. Y junto a las vocaciones que se definen, ¡cuántas aptitudes desconocidas o malgastadas! ¡cuántos hombres han pasado por la vida, como el *Peer Gynt* de Ibsen, sin llegar a ser *ellos mismos*! Rodó compara las aptitudes humanas con las semillas que difunde el viento, de las que sólo unas pocas caen en disposición de arraigarse y convertirse en plantas.

La fuerza capaz de definir y dirigir la vocación personal radica en la intuición de nuestros estados interiores, en la práctica del consejo apolíneo: "Conócete a ti mismo". Nuestra individualidad no se nos revela plenamente —piensa Bergson—, sino cuando nos desligamos de toda influencia exterior, social, y descendemos a lo profundo del yo, dejando llegar hasta nosotros las oscuras voces de la subconciencia. Ayúdate de la soledad y del silencio, dice Rodó. Aunque ni golpe ni crisis nos urjan a hacerlo, el examen interior es siempre práctica saludable. El maestro llega a sugerir la posible ventaja de que, "a la manera del *jubileo* de la antigua Ley... se consagrara, cumplido cada año, una semana cuando menos, para que cada uno de nosotros se retrajese, favorecido por la soledad, a lo interior de su conciencia, y allí, en silencio pitagórico, lla-

mara a examen sus opiniones y doctrinas, tal cual las profesa ante el mundo, a fin de aquilatar nuevamente su sinceridad, la realidad de su persistencia en lo íntimo, y tomar otro punto de partida si las sentía agotadas, o reasumirlas y darlas nuevo impulso si las reconocía consistentes y vivas. La primera vez que esto se hiciera, yo doy por cierto que serían superadas todas nuestras conjeturas en cuanto a la rareza de la convicción profunda y firme. ¡Y qué de inopinadas conversiones veríamos entonces!

Pero, al menos, cada trance crítico en donde tropiece la vocación pide un esfuerzo de recogimiento que nos guíe a comprendernos mejor y muestre a la voluntad la vía segura por donde debe continuar la acción. En trances tales, hay siempre sacrificio de ilusiones; de nuestra fe depende que el sacrificio sea en bien de más altos fines. La tendencia de la acción, para justificarse, debe ser siempre ascendente. Goethe, para quien la vida nunca hubo de aparecer como un movimiento de descenso, decía que vivimos sustituyendo ideales.

"¿Qué vienes de buscar —dice el maestro—, qué vienes de buscar donde suena ese vago clamor y pueblan el aire esas cien torres? ¿Por qué traes los ojos humillados y la laxitud del cansancio estéril ahoga en ti la efervescencia de la vida en su mejor razón? Muchos vi pasar como tú. Sé tu historia aunque no me la cuentes, peregrino. Saliste por primera vez al campo del mundo; iban contigo sueños de ambición; se disiparon todos; perdiste el caudalito de tu alma; la negra duda se te entró en el pecho, y ahora vuelves a tu terrón sin la esperanza en ti mismo, sin el amor de ti mismo, que son la más triste desesperanza y el más aciago desamor de cuantos puede haber. Donde te atrajo la huella de los otros; donde te detuvo el vocear de los chalanes y te deslumbraron los colores de la feria; donde cien veces te sentiste mover antes de que tu voluntad se moviese, no hallaste el bien que apetecías; y, herido en las alas del corazón: *el bien que soñé era vano sueño,* vas pensando. Mas yo te digo que desde el instante en que renunciaste a buscarle del modo como no podías dar con él, es cuando más cerca estás del bien que soñaste. Tu desaliento y melancolías hacen que el mirar de tus ojos, desasido de lo exterior, se reconcentre ahora en lo íntimo de ti. ¡Gran principio! ¡Grande ocasión! ¡Gran soplo de viento favorable! . . . ¿Nada crees ya en lo que dentro de tu alma se contiene? ¿Piensas que has apurado las disposiciones y posibilidades de ella; dices que has probado en la acción todas las energías y aptitudes que, con harta confianza, reconocías en ti mismo, y que, vencido en todas, eres ya como barco sin gobernalle, como lira sin cuerdas, como cuadrante sin sol? . . . ¡Hombre de poca fe! ¿qué sabes tú lo que hay acaso dentro de ti mismo?"

Alta enseñanza se deriva de esas palabras: la fe en el destino personal debe apoyarse en la confianza de que nunca se habrá agotado nuestra energía, de que subsisten en nuestro espíritu capacidad para manifestaciones nuevas, vigor para superarnos en el trabajo. La robusta moral de

William James, que se apoya en la más profunda ciencia psicológica, proclama la eficacia del esfuerzo máximo: el espíritu sabe que, en un momento dado, puede superarse, excederse del límite común de su trabajo, sin padecer por ello (en casos tales, acude a sus reservas de energía); en realidad, es capaz de trabajo mayor que el que a diario realiza, y el esfuerzo máximo, sin otro límite que la aparición de la fatiga, puede ser su nivel normal y constante.

El conocimiento de nosotros mismos; el consciente amor de nuestros propósitos; la *autarquía*, el propio dominio por la voluntad disciplinada: en ellos estriba el secreto que nos puede convertir en artífices de nuestro destino. La educación es el arte de la transformación ordenada y progresiva de la personalidad —dice Rodó—; pero la educación, cuando dada por otros, es incompleta por su esencia: la verdadera educación es personal, y, si no dirigida, sí realizada por nosotros. "Arte soberano, en que se resume toda la superioridad de nuestra naturaleza, toda la dignidad de nuestro destino, todo lo que nos levanta sobre la condición de la cosa y del bruto; arte que nos convierte, no en amos de la Fatalidad, porque esto no es de hombres, ni aun fue de los dioses, pero sí en contendores y rivales de ella, después de lograr que dejemos de ser sus esclavos."

Pero la educación no es sólo obra de la voluntad en calculado ejercicio frente al medio exterior, sino que en ella intervienen elementos psicológicos imprevisibles. Uno sobre todo: el amor. En toda vida hay amor, y todo amor verdadero es insumiso y es decisivo en su influjo. Y cuanto del amor se diga, puede extenderse, en más mitigada forma, a toda afición vehemente del espíritu. La vocación, en verdad, es forma de amor, y, como tal, imprevisible e imperiosa.

"¿Valdrá más —pregunta Rodó frente a este problema—, valdrá más, para el buen gobierno de la vida, ausencia de amor o amor consagrado a quien sea indigno de inspirarle?" Las páginas que en *Motivos de Proteo* se dedican a este problema son quizás las más hermosas del libro: tienen el sabor de páginas de Platón vertidas en prosa española del tiempo de Carlos V. El amor tiende a "asemejar a quien lo tributa y a quien lo inspira, siendo éste el original y aquél el traslado... En todo amor hay abnegación de misticismo, sea el misticismo divinal o diabólico; porque, desposeyéndose de su voluntad y ser propio el amante, se transporta al objeto de su amor, renace en él y participa de él; *vive en su cuerpo*, según el enérgico decir de Eurípides, y si el objeto es ruin o ha menester, para el término que se propone, los oficios de la ruindad, ruin hará al amador, y le hará noble y grande si por afinidad busca estas alturas... Si esto fuese absolutamente verdadero, una helada impasibilidad valdría más que el amor que se cifra en quien no merece ser amado. Sólo que en la misma esencia de la amorosa pasión está contenido, para límite de esa fatalidad, un principio liberador y espontáneo, de tal propiedad y energía, que con frecuencia triunfa de lo inferior del objeto... Es virtud del alma enamorada propender a sublimar la idea del objeto, y lo

que la subyuga y gobierna es, más que el objeto real, la idea que del objeto concibe, y por lo cual se depura y magnifica la baja realidad, y se ennoblece, correlativamente, el poder que, en manos de ésta, fuera torpe maleficio... Este es el triunfo que sobre su propio dueño logra a menudo el siervo de amor, siendo el amor desinteresado y de altos quilates... Lo que importa es, no tanto la calidad del objeto, sino la calidad del amor".

Rodó llega a formular su norma: "La esperanza como norte y luz; la voluntad como fuerza; y, por primer objetivo y aplicación de esta fuerza: nuestra propia personalidad, a fin de reformarnos y ser cada vez más poderosos y mejores".

¿Y los pueblos? Los pueblos también tienen su personalidad, su espíritu, su genio; y cuanto del individuo se dice puede transportarse a ellos. "Si a la continuidad de las generaciones se une la persistencia de cierto tipo hereditario —dice el maestro—, no ya en lo físico, sino también en lo espiritual, y una suprema idea dentro de la que pueda enlazarse, en definitiva, la actividad de aquellas sucesivas generaciones, el pueblo tiene una personalidad constante y firme. Esta personalidad es su arca santa, su paladín, su fuerza y su tesoro; es mucho más que el suelo donde está sentada la patria. Es lo que le hace único y necesario al orden del mundo: su originalidad, dádiva de la naturaleza, que no puede traspasarse a otro ni recobrarse, si una vez se ha perdido, a no ser abismándose en la profundidad interior donde está oculta. Porque toda alma nacional es una agrupación de elementos ordenada según un ritmo que, ni tiene precedentes en lo creado, ni se reproducirá jamás, una vez roto aquel inefable consorcio. Mantener esta personalidad es la epopeya ideal de los pueblos."

El pensador cuyas ideas he ensayado exponeros, en rápida síntesis, es, ya lo habréis sentido, una de las más nobles figuras intelectuales de nuestra América. En el orden puramente literario, no cede a ninguno de sus contemporáneos: dueño de rica y amena erudición, conocedor magistral de la lengua, dominador de los secretos arquitectónicos y musicales del estilo, señor de la imaginación plástica, exquisito *conteur* de narraciones incidentales (lo son todas, hasta ahora, en sus libros), crítico de aguda percepción, ha hecho prorrumpir en su elogio las voces del solar clásico, de España, con hipérboles no tributadas a ningún otro prosador americano. Como pensador, posee, si no la originalidad que crea un sistema filosófico, sí la del *eticista:* en vez de dejarse arrastrar por la corriente que lleva a la ciencia fácil, a hacer libros con libros ajenos, vuelve a la clásica tradición que enseña a buscar en la propia experiencia, íntima y social, las verdades morales que deben darse al mundo como fruto acendrado de la personalidad, como aportación real al tesoro de la sabiduría humana. Es, en suma, un maestro, con la aureola de *misticismo laico* y el ambiente de silenciosa quietud que corresponde a los pensadores de su estirpe. Es de la familia de Epicteto y de Plutarco, de Séneca y de Marco

Aurelio, de Fray Luis de León y de Raimundo Sebonde, de Emerson y de Ruskin, la familia que preside, cobijándola con una de sus alas de arcángel, el divino Platón.

ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ *

...El camino eres tú mismo.

Así la ruta espiritual de este poeta: parte de la múltiple visión de las cosas, de la riqueza de imágenes necesaria al hombre de arte y, camino adentro, llega a su filosofía de la vida universal. Su poesía adquiere doble carácter: de individualismo y de panteísmo a la vez. Las mónadas de Leibniz penetran en el universo de Spinoza gracias al milagro de la síntesis estética.

I

Interesantísima, para la historia espiritual de nuestro tiempo, en la América española, es la formación de la corriente poética a que pertenecen los versos de Enrique González Martínez [1]. Esta poesía de conceptos trascendentales y de emociones sutiles es la última transformación del romanticismo: no sólo del romanticismo interior, que es de todo tiempo, sino también del romanticismo en cuanto forma histórica. Como en toda revolución triunfante, en el romanticismo de las literaturas novolatinas las disensiones graves fueron las internas. En Francia —a la que seguimos desde hace cien años como maestra única, para bien y para mal, los pueblos de lengua castellana—, junto a la poesía romántica, pura, la de Hugo, Lamartine y Musset, desnuda expresión de toda inquietud individual, ímpetu que inundaba, hasta desbordarlos, los cauces de una nueva retórica, surgió Vigny con su elogio del silencio y sus desdenes aristocráticos; surgió Gautier con su curiosidad hedonística y su aristocrática ironía. El *Parnaso* se levanta como protesta, al fin, contra el exceso de violencia y desnudez: su estética, pobre por su actitud negativa, o limitativa al menos, quedó atada y sujeta a la del romanticismo por el propósito de contradicción. Tras la tesis romántica, que engendra la antítesis parnasiana, aparece, y aún dura, la síntesis: el simbolismo. Ni tanta violencia ni tanta impasibilidad. Todo cabe en la poesía; pero todo se trata por símbolos. Todo se depura y ennoblece; se vuelve también más o menos abstracto. De aquí ahora el lirismo abstracto, el peligro que está engendrando la reacción, la antítesis contraria a la actual tesis simbolista bajo cuyo imperio vivimos.

* En *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Babel [1928].

[1] Escrito este trabajo en 1915, como prólogo al libro de versos *La muerte del cisne*, al leerlo debe recordarse la limitación de tiempo. El poeta, después, no se ha quedado inmóvil. El mundo, tampoco.

Esta es, entre tanto, la fuerza que domina en nuestra poesía: el simbolismo. Hemos sido en América clásicos, o a menudo académicos; hemos sido románticos o a lo menos desmelenados; nunca acertamos a ser de modo pleno parnasianos o decadentes. Nuestro *modernismo,* años atrás, sólo parecía tomar del simbolismo francés elementos formales; poco a poco, sin advertirlo, hemos penetrado en su ambiente, hemos adoptado su actitud ante los problemas esenciales del arte. Hemos llegado, al fin, a la posición espiritual del simbolismo, acomodándonos al tono lírico que ha dado a la poesía francesa.

II

Así lo demuestra la obra de Enrique González Martínez; así lo demuestra el culto que suscita entre los jóvenes. Aunque muchos en América no lo conocen todavía, González Martínez es en 1915 el poeta a quien admira y prefiere la juventud intelectual de México; fuera, principia a imitársele en silencio.

Raras veces conocerá las tablas de valores literarios de México quien no visite el país; porque la crítica se ejerce mucho más en el cenáculo que en el libro o el periódico. ¿Quién, en nuestra América, no conoce las colecciones de versos, populares entre las mujeres, de poetas mexicanos que florecieron antes de 1880? Su nombres, ¿no se repiten como nombres representativos entre los lectores medianamente informados? Pero la opinión de los cenáculos declara —y con verdad— que México no tuvo poetas de calidad entre las dos centurias transcurridas desde sor Juana Inés de la Cruz hasta Manuel Gutiérrez Nájera. Este es, piensa Antonio Caso, la personalidad literaria más influyente que ha aparecido en el país. De su obra, engañosa en su aspecto de ligereza, parten incalculables direcciones para el verso como para la prosa. Con su aparición, que históricamente es siempre un signo, aunque no siempre haya sido una influencia, principia a formarse el grupo de los dioses mayores.

Seis dioses mayores proclama la voz de los cenáculos: Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, muertos ya; Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez. Cada uno de los poetas anteriores tuvo su hora de influencia. González Martínez es el de la hora presente, el amado y preferido por los jóvenes que se inician, como al calor de extraño invernadero, en la intensa actividad de arte y de cultura que sobrevive, enclaustrada y sigilosa, entre las amenazas de disolución social.

Este poeta, a quien tributan homenaje íntimo las almas selectas de su patria, llegó a la capital hace apenas cuatro años. Le acogieron con solícito entusiasmo los representantes de la tradición, en la Academia; los representantes de la moderna cultura, en el Ateneo. Traía ya cuatro libros: el cuarto, *Los senderos ocultos*, admirable. Venía de las provincias, donde pasó la juventud.

III

...¿Qué mundos de experiencias recorrió este poeta, capaz de tantas, en los veinte años que transcurrieron entre la adolescencia impresionable y la juvenil madurez? Su poesía esconde toda huella de la existencia exterior y cotidiana. Es, desde los comienzos, autobiografía espiritual; obra de arte simbólico, compuesto, no con los materiales nativos, sino con la esencia ideal del pensamiento y la emoción.

El poeta estuvo, desde su despertar, encendido en íntimas ansias y angustias. Pero observó en torno suyo; le sedujo el prestigio de las formas y los colores, la maravilla del sonido:

Yo amaba solamente los crepúsculos rojos,
las nubes y los campos, la ribera y el mar...
Del jardín me atraían el jazmín y la rosa
(la sangre de la rosa, la nieve del jazmín)...
Halagaban mi oído las voces de las aves,
la balada del viento, el canto del pastor...

Entonces se componen los inevitables sonetos descriptivos; se consulta a Virgilio; se piden temas a la Grecia decorativa de poetas franceses; se traduce a Leconte o a Heredia.

Pero junto a las rientes escenas mitológicas, entre los paisajes de *escuela mexicana* (la que comienza en Navarrete y culmina en Pagaza y Othón), flotan reminiscencias románticas: arcaicas invocaciones a la onda marina y al rayo de las tormentas; voces confusas que turban la deseada armonía. En este conjunto que aspira al reposo parnasiano, suenan ya notas extrañas; se deslizan modulaciones de la flauta de Verlaine. ¡Ay de quien escuchó este son *poignant*!

En el bosque tradicional, atraen al poeta dos símbolos: el árbol majestuoso, la fuente escondida. De ellos aprende, tras los primeros delirios, la lección de recogimiento y templanza. Ellos le librarán de dos embriagueces, peligrosas si persisten: la interna, el dolor metafísico de la adolescencia torturada por súbitas desilusiones; la externa, el deslumbramiento de la juventud ante la pompa y el deleite del mundo físico.

Halla su disciplina, su norma; el goce perfecto de las cosas bellas pide "ocio atento, silencio dulce"; y el goce de las altas emociones pide el aquietamiento de los tumultos íntimos, pide templanza:

Irás sobre la vida de las cosas
con noble lentitud...
Que todo deje en ti como una huella
misteriosa grabada intensamente...

Porque este sigilo, esta templanza, lo llevan ahora lejos del culto de los ídolos impasibles; lo llevan a escudriñar bajo el suntuoso velo de las apariencias. A la imagen decorativa del cisne sucede el símbolo espiritual del búho, con su aspecto de interrogación taciturna.

Yo amaba solamente los crepúsculos rojos...
Al fenecer la nota, al apagarse el astro,
¡oh sombras, oh silencio! dormitabais también...

No; ahora procura "no turbar el silencio de la vida", pero afina su alma para que pueda "escuchar el silencio y ver la sombra". Su poesía adquiere virtudes exquisitas; se define su carácter de meditación solemne, de emoción contenida y discreta; su ambiente de contemplación y de ensueño; su clara melodía de cristal; su delicada armonía lacustre. Extasis serenos:

Busca en todas las cosas un alma y un sentido
oculto; no te ciñas a la apariencia vana...
Hay en todos los seres una blanda sonrisa,
un dolor inefable o un misterio sombrío...

"Todo es revelación, todo es enseñanza —dice Rodó—, todo es tesoro oculto en las cosas". Todo es símbolo:

A veces, una hoja desprendida
de lo alto de los árboles, un lloro
de las linfas que pasan, un sonoro
trino de ruiseñor, turban mi vida...

...Qué no sé yo si me difundo en todo
o todo me penetra y va conmigo...

Así, después de sortear el peligro de las embriagueces juveniles, alcanza el poeta la suprema y tranquila embriaguez del panteísmo.

Pero no se extinguió la vieja savia romántica; la experiencia del dolor, siempre personal, íntima siempre, es acaso quien la remueve, como aquella tristeza antigua que interrumpió su felicidad olvidadiza:

Yo podaba mi huerto y libaba mi vino...
Y la vieja tristeza se detuvo a mi lado
y la oí levemente decir: ¿Has olvidado?
De mis ojos aún turbios del placer y la fiesta
una lágrima muda fue la sola respuesta...

La inquietud le pide que mire hacia adentro:

Te engañas: no has vivido mientras tu paso incierto
surque las lobregueces de tu interior a tientas...

Halla su camino. Está ante las puertas de la madurez. Ha conquistado su equilibrio, su autarquía:

Y sé fundirme en las plegarias del paisaje
y en los milagros de la luz crepuscular...

Mas en mis reinos subjetivos...
se agita un alma con sus goces exclusivos,
su impulso propio y su dolor particular...

IV

La autobiografía lírica de Enrique González Martínez es la historia de una ascensión perpetua. Hacia mayor serenidad, pero a la vez hacia mayor sinceridad; hacia más severo y hondo concepto de la vida. Espejo de nuestras luchas, voz de nuestros anhelos, esta poesía es plenamente de

nuestro siglo y de nuestro mundo. Terribles tempestades azotan a nuestra América; pero Némesis vigila, pronta a castigar todo desmayo, toda vacilación. Tampoco pretendamos olvidar, entre frívolos juegos, entre devaneos ingeniosos, el deber de edificar, de construir, que el momento impone. Nuestro credo no puede ser el hedonismo; ni símbolo de nuestras preferencias ideales el faisán de oro o el cisne de seda. ¿Qué significan las *Prosas profanas,* de Rubén Darío, cuyos senderos comienzan en el jardín florido de las *Fiestas galantes* y acaban en la sala escultórica de *Los trofeos?* Diversión momentánea, juvenil divagación en que reposó el espíritu fuerte antes de entonar los *Cantos de vida y esperanza.*

La juventud de hoy piensa que eran aquellos "demasiados cisnes"; quiere más completa interpretación artística de la vida, más devoto respeto a la necesidad de interrogación, al deseo de ordenar y construir. El arte no es halago pasajero destinado al olvido, sino esfuerzo que ayuda a la construcción espiritual del mundo.

Enrique González Martínez da voz a la nueva aspiración estética. No habla a las multitudes; pero a través de las almas selectas viaja su palabra de fe, su consejo de meditación:

> *Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...*
> *Mira al búho sapiente...*
>
> *El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta*
> *pupila, que se clava en la sombra, interpreta*
> *el misterioso libro del silencio nocturno.*

V

Bajo las solemnes contemplaciones del poeta vive, con amenazas de tumulto, la inquietud antigua. Así, bajo la triunfal armonía de Shelley, arcángel cuya espada de llamas señala cumbres al anhelo perenne, gemía, momentáneamente, la nota del desfallecimiento.

El poeta piensa que debe "llorar, si hay que llorar, como la fuente escondida"; debe purificar el dolor en el arte, y, según su religión estética, trasmutarlo en símbolo. Más aún: el símbolo ha de ser *catharsis,* ha de ser enseñanza de fortaleza.

Pero la vida, cruel, no siempre da vigor contra todo desastre. Y entonces el artista cincela con sombrío deleite su copa de amargura, cuyo esplendor trágico seduce como filtro de encantamiento. En las páginas de *La muerte del cisne* luchan los dos impulsos, el de la fe, el de la desesperanza, la voz sollozante de los *días inútiles* y del *huerto cerrado.*

Son duros los tiempos. Esperemos... Esperemos que el tumulto ceda cuando baje la turbia marea de la hora. Vencerá entonces la sabiduría de la meditación, la serenidad del otoño.

Washington, 1915

Para completar la perspectiva histórica de este estudio, recordaré unas "Notas sobre literatura mexicana", que escribí en 1922 y que no se continuaron, deteniéndose precisamente en González Martínez.

De 1800 a nuestros días, la literatura mexicana se divide en cinco períodos. Al primero lo caracteriza el estilo académico en poesía; su comienzo podría fijarse en 1805, con la aparición de fray Manuel de Navarrete en el primer *Diario de México;* Pesado y Carpio representan su apogeo y su declinación. Con el academicismo en poesía coincide en la prosa el sabroso popularismo de Lizardi, de Bustamante, del padre Mier, a quienes heredan después Cuéllar y Morales.

Después de 1830 entra en México el romanticismo: la era para nosotros de los versos descuidados y de los novelones truculentos. ¡Nunca se lamentará bastante el daño que hizo en América nuestra pueril interpretación de las doctrinas románticas! La literatura debía ser obra de improvisación genial, sin estorbos; pero de hecho ninguno de nuestros poetas gozaba de la feliz ignorancia y de los ojos vírgenes que son el supuesto patrimonio del hombre primitivo. Todos eran hombres de ciudad y, mal que bien, educados en libros y en escuelas; pero huyendo de la disciplina se entregaban a los azares de la mala cultura; no leían libros, pero devoraban periódicos; y así, cuando creían expresar ideas y sentimientos personalísimos, repetían fórmulas ajenas que se les habían quedado en la desordenada memoria.

Entre 1850 y 1860 se inicia el período de la Reforma, en que imperan las próceres figuras de Altamirano, Ignacio Ramírez, Riva Palacio y Guillermo Prieto. Hombres de alto talento y de buena cultura, habrían sido grandes escritores a no nacer su obra literaria en ratos robados a la actividad política. Aun así, hay páginas de Ramírez que cuentan entre la mejor prosa castellana de su siglo. Y en la labor de otros contemporáneos suyos, investigadores o humanistas, hay valor permanente: en los trabajos históricos y filológicos de José Fernando Ramírez y de Manuel Orozco y Berra; en la formidable reconstrucción emprendida por García Icazbalceta de la vida intelectual de la Colonia; en el Libro de Alejandro Arango y Escandón sobre Fray Luis.

Poco después de 1880 se abre, para terminar hacia 1910, el período que es usual considerar como la edad de oro de las letras mexicanas, o, por lo menos, de la poesía: se ilustra con los nombres de Justo Sierra, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Othón y Nervo, y se enlaza con el vivaz florecimiento de las letras en toda la América española, donde fueron figuras centrales Darío y Rodó. Es la época de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna.* Reducida al mínimum la actividad política con el régimen de Díaz, los escritores disponen de vagar para cultivarse y para escribir: hay espacio para depurar la obra.

De 1910 en adelante, la literatura vuelve a perder el ambiente de tranquilidad con la caída del antiguo régimen, y se produce, según la expresión horaciana, "en medio de cosas alarmantes": unas veces, en el país lleno de tumulto; otras, en el destierro, voluntario o forzoso. Como Francia a partir de la Revolución, México posee su literatura de los emigrantes. Todo esto debía dar, y ha dado, nuevo tono vital a la literatura, en contraste con el aire de diletantismo que iba adquiriendo durante la época de Porfirio Díaz.

En 1910 se cumplían quince años de la muerte de Gutiérrez Nájera, en quien había comenzado oficialmente la poesía contemporánea de México; Manuel José Othón había muerto cuatro años antes; Salvador Díaz Mirón escribía poco y publicaba menos. A los poetas de generaciones anteriores —aunque escribiesen cosas admirables, como el obispo Pagaza— apenas se les leía. Los poetas en auge contaban alrededor de ocho lustros: Amado Nervo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada.

De ellos, Nervo había de sobrevivir solamente nueve años, durante los cuales no agregó a su obra nada nuevo en los temas ni en la forma; pero sí fue perfeccionándose en la honda pureza de su concepción de la vida y adquiriendo definitiva sencillez de estilo; hay en *El estanque de los lotos* muchas de sus notas más sinceras y más claras.

Tampoco hay variación importante en la obra de Urbina: *El poema del Mariel,* por ejemplo, es igual combinación de paisajes y suspiros melancólicos que *El poema del lago.* Exteriormente, sí, cambian los temas: los paisajes no son mexicanos, sino extranjeros. Y tiene notas nuevas, de realismo pintoresco, en el *Glosario de la vida vulgar.*

¿Me atreveré a decir que en Tablada tampoco hay cambio esencial? Siempre ha sido Tablada el más inquieto de los poetas mexicanos, el que se empeña en "estar al día", el lector de cosas nuevas, el maestro de todos los exotismos; no es raro que en doce años, haya tanta variedad en su obra: tipos de poesía traídos del Extremo Oriente; ecos de las diversas revoluciones que de Apollinaire acá rizan la superficie del París literario; y a la vez, temas mexicanos, desde la religión y las leyendas indígenas hasta la vida actual. En gran parte de esta labor hay más ingenio que poesía; pero cuando la poesía se impone, es de fina calidad; y en todo caso, siempre será Tablada agitador benéfico que ayudará a los buenos a depurarse y a los malos a despeñarse.

Otros poetas había en 1910: así, los del grupo intermedio, de transición entre la *Revista Moderna* y el Ateneo. Sus poetas representativos, como Argüelles Bringas, pertenecen por el volumen y el carácter de su obra al México que termina en 1910 y no al que entonces comienza.

Había, en fin, dos poetas de importancia, pero situados todavía en la penumbra: Enrique González Martínez y María Enriqueta.

La reputación literaria de María Enriqueta es posterior a la Revolución: hacia el final del antiguo régimen abundaba en México la creencia de que la mujer no tenía papel posible en la cultura. Y, sin embargo, su

primer libro de poesías, *Rumores de mi huerto,* es de 1908. Su inspiración de tragedia honda y contenida es cosa sin precedentes en México, y, por ahora, sin secuela y sin influjo; pero por ella, y a pesar de sus momentos pueriles, es María Enriqueta uno de los artistas más singulares.

Enrique González Martínez —que por la edad pertenece al grupo de Nervo, Urbina y Tablada— iba a ser el poeta central de México durante gran trecho de los últimos doce años. En 1909 publica su primer libro de gran interés, *Silenter,* desde la provincia; en 1911 viene a la capital; en 1914 es el poeta a quien más se lee; en 1918 es el que más siguen los jóvenes. No creo ofenderle si declaro que en 1922 se comienza a decir que ya no tiene nada nuevo que enseñar [1]. Su obra de artista de la meditación representa en América una de las principales reacciones contra el diletantismo de 1900; en México ha sido ejemplo de altura y pureza.

En 1927 agregaré que, a través de sus cinco libros posteriores a *La muerte del cisne (El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño, Parábolas y otros poemas, La palabra del viento, El romero alucinado, Las señales furtivas),* González Martínez se ha mantenido fiel a la línea directriz de su poesía. Los años afirmaron en él la serenidad ("la clave de la melodía es una serenidad trágica", dice Enrique Díez-Canedo); acallaron el lamento, pero no las preguntas ("y en medio de la rosa de los vientos mi angustiada interrogación"); su interminable monólogo interior se ha ido transformando: descubre sin desazón que cada día se aleja más del mundo de las apariencias y se concentra en su sueño de romero alucinado:

una apacible locura
guardaba en la cárcel oscura
del embrujado corazón.

BARREDA * [2]

He aquí, señores, que un hálito de vida nueva sopla sobre la tierra, hace romper en brotes gloriosos el cálido regazo, perennemente juvenil y ma-

[1] En 1922, la influencia de González Martínez cedía ante la de Ramón López Velarde (1888-1921), con su mexicanismo de fina emoción y colores pintorescos. Después llega la vanguardia novísima.

* En *Horas de estudio.* París, Ollendorf [1910].

[2] Alocución pronunciada en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria de México, en la mañana del domingo 22 de marzo de 1908. Este acto fue el inicial de un día consagrado por la juventud de México a defender la memoria de Barreda contra los ataques de los católicos intransigentes. En la Preparatoria hablaron también Ricardo Gómez Robelo y Alfonso Teja Zabre; en el Teatro Virginia Fábregas se celebró después un mitin en el que hablaron, entre otros, Rubén Valenti, Hipólito Olea, Alfonso Cravioto, Diódoro Batalla y Rodolfo Reyes; y en la noche hubo una velada en el Teatro Arbeu, bajo la presidencia del general don Porfirio Díaz; en ésta habló Antonio Caso a nombre de la juventud, recitó Rafael López una poesía, y leyó don Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública, un memorable discurso.

ternal, y canta en la fronda de las encinas dodónicas con profético murmullo. He aquí que esta juventud, más que otra alguna sumisa al bienhechor influjo de la primavera, invade el tradicional recinto, cuyos muros guardan todavía religiosamente el discreto rumor de la ilustre palabra persuasiva, y lo inflama de sonoros entusiasmos, y ansía despertarlo, de súbito, al esplendor de la reflorescencia.

Es tan inmarcesible la virtud de todo esfuerzo de enseñanza renovadora, es tan enérgica la sugestión de la personalidad magistral, que a través de los tiempos cada generación consciente vuelve la mirada a la labor cumplida, mide y celebra sus beneficios, y, al ceñir de aureolas la figura del maestro, descubre en la acción ejemplar inspiraciones para la propia labor. Es así como esta juventud, que ensaya su vuelo orientándose hacia los nuevos rumbos del pensamiento, acude hoy a esta escuela, que le marcó sus direcciones iniciales, a exultar la clásica memoria de su fundador, a afirmar el prestigio de la obra, el vigor de la influencia, la excelsitud del legado que a la formación de una patria ideal consagró el instaurador de la enseñanza racional en México.

Si Barreda hubiera sido no más que el teorizante de la reforma educativa, merecería por sólo ello este homenaje: por haber sido uno de los pocos que han concebido en nuestra América un ideal efectivo de civilización, Barreda pertenece al escaso número de hombres dignos de llamarse, en la América española, hombres de ciencia y maestros. No se cuenta, ciertamente, entre "los pocos sabios que en el mundo han sido"; no alcanza, con su producción científica personal, exigua y dispersa, la casi desierta cumbre del saber hispanoamericano, cuyos bloques son la *Filosofía fundamental* y la *Gramática* de Bello, el *Diccionario* de Cuervo, los estudios paleontológicos de Ameghino, el *Derecho internacional* de Calvo, la *Sociología* y la *Moral social* de Hostos; pero si de su amor a la ciencia, de su cultura vasta, no surgió el siempre apetecible fruto de una grande obra original, surgió en cambio la labor de influencia directa, la obra viva y activa de la educación nacional, formadora de razón y de conciencia.

Para el espíritu de todo verdadero educador, la ciencia es siempre "una virtualidad que tiende a la acción"; y la ciencia, quiero decir, el conjunto de todo saber fecundo y amplio, ha debido aparecer, a los ojos de los grandes maestros que han renovado la enseñanza en América, como el medio más positivo de regenerar a estas sociedades en donde, como decía Hostos, "todas las revoluciones se habían ensayado, menos la única revolución que podía devolverles la salud". Tal pensó Barreda; y acaso ningún otro educador hispanoamericano ha realizado labor tan decisiva y completa como la suya. No es sólo que contara con el apoyo de un gobierno memorable; no es sólo que lograra reunir en torno suyo las mejores y más libres fuerzas de la mentalidad mexicana de entonces: renovación tan radical, en ambiente tan poco propicio, sólo podía realizarse

por el esfuerzo de un hombre que, como Barreda, poseyera la fe en la cultura, cimentada en la cultura propia; la esperanza del bien patrio, la perseverancia en el esfuerzo disciplinado, y, sobre todo, el poder persuasivo, sugestivo, magnético, con que toda personalidad magistral galvaniza a los hombres, y especialmente a los jóvenes, que se acercan a su campo de acción.

La República Mexicana acababa de atravesar, salvada por un milagroso esfuerzo, la más grave crisis de su historia. Urgía reunir todas las energías dispersas y organizar, pero no ya en la inestable e insegura forma de antes, la vida libre del país. El proceso de intelección, mediante el cual un Estado recién surgido a la independencia se da cuenta de su razón de existir y aspira a crearse un ideal que norme su desarrollo autónomo, necesitaba hombres que lo comprendieran y estimularan, tanto más cuanto que en el grave momento anterior parecía haberse interrumpido y retrasado. Fortuna fue que hombres como los de la Reforma se encontraran entonces al frente de la vida pública, y fortuna mayor la de que, para organizar la enseñanza tendiente a unificar el espíritu nacional, apareciera un hombre dispuesto a ponerse inmediatamente al trabajo.

Al gran movimiento liberal dirigido por el grupo gobernante, debía responder la implantación de un sistema pedagógico propicio al libre desarrollo de la razón. Barreda hizo más: no sólo proclamó la libertad intelectual, implantó la instrucción científica. Meditad en lo que significa el principio de la instrucción científica en la historia intelectual del siglo XIX; recordad la serie de lentas luchas que sostuvo para triunfar en Europa; y mediréis la audacia del empeño de Barreda, y os sorprenderá, quizás, el vigor con que hizo arraigar su radical reforma, desde hace cuarenta años, en el más clásico solar de la educación colonial española.

No le reprocharéis (me dirijo a vosotros, los espíritus nuevos) el haber abrazado como única filosofía el positivismo. Si la poderosa construcción de Comte, si la fecundísima labor de los pensadores ingleses, pertenecen hoy al pasado, en tiempos de Barreda eran movimientos de vida y acción; y esos movimientos dieron a la pedagogía moderna extraordinario impulso.

Y mañana, cuando los libres vientos del Norte agiten las tierras nuevas trayendo las saludables enseñanzas de la discusión filosófica contemporánea, la victoriosa pedagogía individualista de Ellen Key; cuando hayáis visto a la cultura superior fundar su asiento en la Universidad y trabajéis por redimir de su secular ignorancia a la ingente muchedumbre que debajo de vosotros pulula, no le olvidaréis; volveréis vosotros, como vendrán después las generaciones que os sucedan, a inspiraros ¡oh cultores que activáis las florescencias y soñáis con la promesa de los áureos frutos! en la vida del sembrador que abrió el primer surco y arrojó la primera semilla. . .

PROFESORES DE IDEALISMO *

EL LIBRO *Profesores de idealismo* es la obra de un pensador, pensador por vocación y estudio. Francisco García Calderón —ejemplo raro en la juventud hispanoamericana— es un devoto del pensamiento filosófico; el estudio de las ideas, de su movimiento general y de su elaboración individual, es la pasión de su inteligencia; y bien puede decirse que pocos hispanoamericanos —y, entre los jóvenes menores de treinta años, ciertamente ninguno— alcanzan puesto tan distinguido como ya lo es el suyo en el mundo filosófico.

Pero si *Profesores de idealismo* es la obra de un pensador, no es obra de filosofía pura. García Calderón es pensador que vive y se interesa por la vida; y en su carrera de diplomático y estudiante, larga y variada para hombres de su edad, ha recogido rica experiencia de las ideas y de las gentes. Salió de su patria, el Perú, hace cuatro años, y ha vivido, durante períodos más o menos largos, en Francia, en Inglaterra, en Alemania, en los Estados Unidos; ha sido discípulo y amigo de pensadores ilustres; ha figurado como miembro del Congreso de filosofía reunido en Heidelberg; ha publicado libros: uno, *Hombres e ideas de nuestro tiempo,* con prólogo del más ilustre entre los contemporáneos críticos de ideas filosóficas, Emile Boutroux, otro, en francés, sobre *El Perú contemporáneo,* vasto y severo estudio sociológico que ha merecido premio de la Academia Francesa.

Profesores de idealismo es un libro como de descanso: el pensador mira hacia el mundo, y en páginas breves dice sus impresiones. Forman el libro artículos escritos en los últimos cuatro años: conversaciones, visitas a hombres de alta significación intelectual, y juicios sobre ellos (Boutroux, Bergson, William James, Barzellotti, Ferrero, Fogozzaro, el Barón von Húgel, Lavisse, el filólogo colombiano Cuervo. . .); observaciones sobre el Congreso de Heidelberg; juicios literarios; estudios políticos; impresiones de viaje. . . Tal variedad de asuntos da al libro sabor intenso y vívida animación.

Las páginas de mayor interés habían de ser en este libro las relativas a cuestiones filosóficas. El breve y sintético estudio sobre *Las corrientes filosóficas en la América Latina,* presentado al Congreso de Heidelberg, es un ensayo sin precedentes, documentado de modo magistral, sobre la historia del pensamiento puro en nuestros países: historia que podría escribirse sobre la base de este ensayo, agregando relativamente poco a la documentación.

Las crónicas del Congreso de Heidelberg contienen un conjunto de impresiones singulares. Un Congreso de filósofos tiene sin duda sus características que lo distinguen de cualesquiera otras congregaciones inte-

* En *Ateneo,* Santo Domingo, agosto 1910, recogido en *Obras completas,* tomo II, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1977.

lectuales; y en las páginas de García Calderón, aunque rápidas e inconexas, se traslucen esas características. Si los Congresos intelectuales no pueden tener toda la eficacia en que se soñó cuando se iniciaron, en época todavía casi reciente, están lejos de ser, sin embargo, reuniones en donde todo se ejecuta por fórmula y nada valioso se alcanza. Todos poseen su carácter y dan sus resultados propios. García Calderón habla, con entusiasmo a veces, con simpatía siempre, del Congreso de Heidelberg; y de sus impresiones y reflexiones personales deriva a veces conceptos interesantes. "No es cierto que primero hay que vivir y después que filosofar, acaba de decir Boutroux en un discurso muy aplaudido; no, hay que vivir filosóficamente, porque en cada minuto de la vida hay una filosofía cuando sabemos vivirlo profundamente; y así, después de las sesiones agitadas del Congreso, nos vamos a respirar el ambiente sereno de los bosques de pinos, a conversar con estas mujeres, intelectuales, *pero al cabo mujeres,* a comer filosóficamente en largos banquetes, donde se oye a cada momento el *prosit* con que los alemanes anuncian el vigésimo cuarto bock de cerveza; así, este Congreso tiene un vasto plan de fiestas mundanas, buen lenitivo al veneno intelectual".

Y en otra parte, hablando de su maestro Boutroux, dice (observación que no carecerá de quienes la apoyen, en nuestros días): "Es un ejemplo de lo que puede producir la filosofía de digno, de noble, de clásico; es el mejor ejemplo de que la idea filosófica puede crear tipos de dignidad humana más completos, menos exclusivos, que los que produce la idea religiosa".

El resultado del Congreso, según las impresiones de García Calderón, fue atestiguar el predominio de las tendencias llamadas *Anti-intelectualistas,* de la reacción contra el criticismo y el positivismo en busca de horizontes más amplios, y atestiguar también, quizás, el ascenso de los países *latinos* en el movimiento filosófico. Alemania, con el anticuado Haeckel, con Wundt, universalmente conocido por su psicología pero no por su metafísica, con Eucken, Riehl, Simmel, severos y aislados, con sus lógicos y sus críticos, brillantes algunos, como Windelband, no ejerce influencia profunda sino en aspectos parciales de la filosofía: en la lógica pura, en la psicología, en la crítica de la ciencia, en la interpretación de las religiones... La supremacía que volvió a adquirir con Nietzsche, desapareció con él. Inglaterra parece estar dividida; sus filósofos de hoy rara vez se muestran creadores, y los más siguen direcciones iniciadas en otros países: el idealismo derivado de Hegel, o el pragmatismo, por ejemplo. Solamente los Estados Unidos, con William James, con Peirce, con Dewey, disputan a Francia la primacía en punto a renovación filosófica. Bergson cree, dice García Calderón, "que Francia y los Estados Unidos tienen hoy la hegemonía filosófica; que en ambos países impera un gran esfuerzo unido a una originalidad positiva... La psicología es hoy ciencia francesa y norteamericana". Y mientras el pensador

francés opina así, el norteamericano James cree que "el bergsonismo en Francia y el pragmatismo sajón serán filosofía del porvenir".

Pero los Estados Unidos no ofrecen la variedad de creación filosófica que se advierte en la Francia de hoy. El pensamiento norteamericano, salvo raras excepciones, se divide en dos grandes grupos: los idealistas, cuya figura culminante es Royce, y los pragmatistas, entre quienes se levanta el enérgico espíritu de James. El pragmatismo, probablemente, llegará a extenderse más que las filosofías hoy nacientes en Francia: pero el trabajo de los franceses es más rico y amplio. Junto a Boutroux, cuya crítica de la noción de ley acaso llegue a significar en la historia de la filosofía tanto como la crítica de la noción de causa por Hume; junto a Bergson, cuya teoría de la *evolución creadora* ha venido a infundir nueva vida a la vieja e inmortal idea del *devenir;* junto a Fouillée, cuya concepción de las *ideas-fuerzas* va entrando ya en el reino de los conceptos clásicos, trabajan, en todas direcciones, multitud de pensadores independientes: dialécticos y metafísicos como Evellin, como el joven y audaz Jules de Gaultier; críticos de la ciencia, como Henri Poincaré; como Couturat; intérpretes de la religión, como el protestante Sabatier, como los insignes *modernistas* católicos: Le Roy, Blondel, Fonsagrive, el profundo historiador Loisy...

Detrás de Francia, García Calderón cree ver aparecer a Italia, no con los pobres esfuerzos de filosofía pura que suelen ensayar sus criminalistas y la mayoría de sus sociólogos, sino con el fuerte y sutil Benedetto Croce, a la cabeza de un nuevo grupo, de un nuevo movimiento. Indisciplinado y excesivo, como toda cosa italiana de nuestros días, pero rico en promesas. El Congreso de Heidelberg hizo de Benedetto Croce una figura de importancia mundial; y las esperanzas de supremacía *latina* que animan a García Calderón son, en buena parte, fundadas.

Porque García Calderón es *latino* fervoroso. Siente simpatía por los pueblos teutónicos, y ni siquiera para los Estados Unidos muestra el pueril desdén tradicional entre nosotros: viviendo en Europa, donde se ve ya al pueblo norteamericano como colaborador activo en la labor intelectual del mundo, habiendo vivido él mismo *en tierra yankee,* no había de juzgar en esto según la rutina. Pero sus preferencias y sus gustos son *latinos;* y, salvo tal cual exceso, tal cual ligereza, son preferencias y gustos justificados. En el fondo, anima a este pensador un hondo deseo de contribuir al ascenso de su patria y de su América, la nuestra, la española; y en pro de ello trabaja discretamente, no como aquellos que se consumen en ruidosa y hueca propaganda, de panegíricos sin medida, inútiles a la postre, sino revelando a Europa, en forma de apreciaciones críticas, genuinamente europeas, nuestros esfuerzos de civilización.

Al mismo tiempo, difunde por América las agitaciones del pensamiento europeo. Los novísimos movimientos filosóficos no han encontrado mejor *evangelista* que él entre nosotros; y no es corta la ayuda que

presta a la orientación libre y amplia de la juventud hispanoamericana de hoy, ansiosa de escapar a los viejos moldes, lo mismo escolásticos que positivistas, y entrar en una concepción viva y total del mundo.

Viviendo en los medios intelectuales más puros y elevados de Europa, en los círculos filosóficos de las universidades, y conociendo de cerca a los grandes espíritus que los dirigen, era de esperar que García Calderón se viera atraído hacia la vorágine de ideas nuevas; y nadie ha sentido más que él la seducción que ejercen el profundo análisis de Boutroux, la brillante crítica *negativa* de James, el poderoso esfuerzo constructor de Bergson. Pero, en medio al conflicto de atracciones y estímulos diversos, él ha sabido mantenerse firme, sin convertirse en sectario de escuela alguna, atendiendo a todo ensayo de renovación teórica y concediendo su valor a cada novedad. Se orienta de modo franco hacia el nuevo y vigoroso idealismo; pero acaso aguarde a que el mar filosófico se aquiete para ponerse a edificar sus propias concepciones, no quizás con el carácter de definitivas, sino con el que ahora parece imponerse, el de perspectiva indefinida, en perpetuo desarrollo, como lo preconiza Bergson, como lo preconiza también, entre nosotros, el que hoy asume quizás en América la más alta representación del pensamiento filosófico: José Enrique Rodó.

SANIN CANO *

En D. Baldomero Sanín Cano se confirma la verdad de que los hombres de temple puro no hacen traición a sus ideales ni con la edad ni con los fracasos ni con los éxitos: al contrario, tiempo y experiencia fortifican en ellos la fe en el bien y en la justicia, aclaran sus ojos, aguzan su juicio. Como el abuelo en el cuento de *La semilla maravillosa,* de Tolstoy, Sanín Cano ve mejor y discierne mejor que las generaciones de hijos y de nietos.

Hombre singular en América, no se formó repitiendo ajenas lecciones ni se quedó engreído en la rustiquez: desde su juventud, descubrió en su tierra las imperfecciones de la enseñanza y se propuso reconstruir su cultura sobre fundamentos firmes; se informó de toda la vida intelectual de Europa, hasta de países lingüísticamente remotos como los escandinavos, cuyos idiomas estudió; pero en sus excursiones de investigación procedió con severo espíritu crítico, apartando el estorbo de las cosas falsas, escogiendo sólo cosas auténticas. Peor que nuestra ignorancia debió de parecerle nuestra novelera superficialidad, acogedora de modas triviales. Por eso, de la literatura, donde se atasca nuestra pereza, se abrió

* Con el título "Dos valores hispanoamericanos" en *Sur* Nº 23, pp. 133-34, Buenos Aires, agosto 1936.

camino hacia la ciencia. Desde entonces ha sido esclarecedor, iluminador, pulverizador de prejuicios, defensor de verdades sencillas. Pero no sólo defensor de verdades: defensor también de virtudes.

No hay en nuestra América ejemplo como el suyo de indiferencia para el éxito. Ni siquiera ha aspirado a publicar libros: se ha contentado con escribir ensayos y abandonarlos a la incierta fortuna de los diarios y las revistas. Pero el golpear de su pensamiento despertó nuestra dormitante atención: al fin, los admiradores se pusieron a recoger los ensayos en volúmenes.

Con su estilo acerado, Sanín Cano da a su pensamiento la nitidez de la línea recta. Sólo se desvía de ella para las sinuosidades del eufemismo o del humour. Tuvo, en la juventud, vivacidad de polemista. Después, durante los largos años que vivió en Europa, había en sus ensayos matiz de distancia. Ahora, escribiendo en Colombia, los ensayos recobran el calor de la acción urgente. Pero en todos, filosóficos o políticos, humorísticos o polémicos, se descubre originalidad vigorosa, la originalidad del espíritu que no se satisface con pensar nada a medias, que no descansa mientras no desnuda los problemas, mientras no los penetra hasta la raíz.

SANÍN CANO * esperó a los sesenta años para reunir en libro páginas suyas [1]. Exagero quizás: no esperó; cuando la devota insistencia de Samuel Glusberg le pidió el volumen, accedió, con indiferencia igual —me figuro— a la que tuvo antes para dejar dispersas sus opiniones en los periódicos. Y no sucederá gran cosa para convencerlo de que hizo bien: en las regiones de nuestra "alta cultura" el pensamiento sólo entusiasma cuando pagamos por él altos derechos de importación. Y la moda convierte en evangelio a Spengler y difunde las trivialidades de Simmel. Confieso las excepciones... Y comprendo que Sanín Cano no es escritor para jóvenes de ahora. No censuro: ¿quién debería cambiar, el escritor maduro que se expresa en formas antiguas, lentas, amplias, o los muchachos cuya aptitud para leer se encoge dentro de la nerviosa estrechez del momento? Roberto Giusti —una de las excepciones— ve a Sanín Cano junto a Montalvo, a Rodó, a Martí. Yo no: no lo veo en la cuadrilla de maestros que se lanzan al campo, espada al cinto y azada al hombro; no lo veo pelear y sembrar, sino acechar estrellas y nubes, señalar las horas, predecir el tiempo. Si en América halla semejante, será Varona; pero Varona es consorcio trágico de escéptico y predicador: su natural reflexivo lo inclina a la cósmica indiferencia; su sentido humano lo

* Con el título de "Un libro de Sanín Cano" y una relación de textos, en *Repertorio Americano,* Costa Rica, 3 julio 1926.

[1] B. Sanín Cano. *La civilización manual y otros ensayos.* Editorial Babel. Buenos Aires, 1905.

empuja a clamar contra la injusticia, y en Cuba todo amante del bien le pide su ayuda. El sentido de humanidad es fuerte en Sanín Cano; sino que tal vez los muchos años de escribir para lectores que están lejos han acabado por dar a sus ideas el tono de *distancia:* su indignación contra el mal late como corriente oculta. Tal vez por eso mismo su inteligencia, al darles vueltas a las cosas en soledad, fuera del apasionado choque de los conflictos cercanos, arriba a una desconfianza ante la sociedad de nuestros días, a ratos ante la vida entera. Muchos de sus artículos son *soliloquios en Inglaterra,* como los del hondo, agudo Santayana. El escritor de Colombia, como el de España, descubre la incongruencia esencial del espíritu inglés —junto a su viva originalidad— y la imperfección esencial de la vida inglesa debajo de sus muchas perfecciones. Creo que el colombiano ama a Sanín Cano, lo ciñe a la actualidad, al asunto del día: sus conceptos mejores ocurren de paso; raras veces reciben desarrollo en trabajo especial. Creo que, destacando esos párrafos de ideas esenciales —van al pie de la reseña— sirvo al lector atento, recordándole que no todo es aquiescencia y novelería en nuestra América.

DOS ESCRITORES DE AMERICA *

ICAZA

Don Francisco A. de Icaza ha muerto en Madrid a la edad de sesenta y dos años: de ellos, más de la mitad transcurrieron en Europa. Fue Icaza uno de los arquetipos perfectos del escritor mexicano: una de las cosas menos *tropicales* de este mundo. Para quienes, como yo, hayan nacido en la franca zona tórrida, donde son realidades los lugares comunes cuyo paternal Heródoto es Colón (el "sol de fuego" y todos los prodigios que hace brotar de la tierra), es siempre causa de sorprendido interés el descubrimiento de la altiplanicie mexicana, con su clima de otoño perpetuo, con sus tonalidades de azul gris y oro pálido bajo la luz diáfana. Y —en otras ocasiones lo he dicho ya— la altiplanicie de México da espíritus como ella, desde Alarcón a Gutiérrez Nájera, y hasta somete a su influjo a hombres nacidos fuera de su círculo, como Nervo. La nota de color vivo, el énfasis, el ardor, son allí excepcionales en la literatura: la coincidencia —¿o la necesidad?— sonríe cuando se descubre que en México el poeta grandilocuente, o siquiera vivaz, raras veces ha nacido en la altiplanicie: en la tierra baja, en la costa cálida, hay que buscar a Díaz Mirón o a Altamirano.

* En *Nosotros,* Buenos Aires, Año 19, t. 50, pp. 225-229, junio de 1925.

Icaza fue francamente el hombre de la altiplanicie. Discreto, observador, agudo, con ideas claras y precisas, con palabras medidas y calculadas. Conocerlo en Madrid, durante los años últimos, conociendo a México, era descubrir con asombro cómo persistía el mexicano debajo de su espesa y [illegible]osa capa de madrileño. Nadie conocía mejor que él la vida de Madrid, el tono de la ciudad, "los chismes de la corte" —literalmente y figuradamente—; y sin embargo, nadie conservaba mejor que él los rasgos fundamentales de su origen: los hábitos de su carrera hasta le habían aguzado la diplomática reserva y la exigencia puntillosa.

No fue feliz, y los que junto a él no lo fueron creen —injustamente— que no fue bueno: no tuvo la bondad fácil, y el censor en él fue a veces agresivo, porque le producía impaciencia la deshonestidad, ante la cual tantos otros fingen ceguera; pero otorgó siempre bondades cuando pudo vencer escrúpulos de desconfianza, y nunca se equivocó ni regateó sobre valores puros. Así, en las letras, le molestaba la plebeya costumbre de la Condesa de Pardo Bazán al pedir prestado y no reconocer sus deudas, disminuyendo la fama de su propia fortuna; le daban asco los enredos y confusiones, el descuido y la inexactitud de la más voluminosa historia de las letras castellanas. Pero siempre supo discernir cuáles eran las figuras de selección; aceptaba sin esfuerzo, pero sin deslumbramiento, todas las novedades. No existe homenaje más delicado que el suyo —en una conferencia del Ateneo de Madrid— a los poetas mejores de su país. Pero de su país ¡extraña Némesis! le vino la mayor amargura de su vida literaria, al final de ella, cuando absurdamente se le atribuyó el pecado que tanto fustigó él en los demás, acusándolo de *plagiar* documentos que cualquiera puede consultar en archivos públicos: los provincianos acusadores lo declaraban incompetente para leer los claros manuscritos del siglo XVI.

Su obra de crítico y erudito tiene méritos raros: a la aparición (1901) de su primer ensayo sobre *Las novelas ejemplares* (retocado y mejorado después), se dijo en Francia —¿fue Foulché-Delbosc?— que el trabajo no parecía obra de español: tanto lo distinguían la brevedad, la precisión, la falta de entonación oratoria. Recuérdese en qué estilo se escribían entonces en España los trabajos de erudición, buenos y malos: parecían "discursos de entrada en la Academia". Milá no había ejercido influjo sobre la forma. Menéndez Pidal había aparecido ya, pero todavía no formaba escuela. Icaza se adelantaba a su época; y después, nunca dejó de aprender: en vez de sumarse a la rutina de la cultura oficial en España (aunque no tenía a mal su situación académica), entró en las corrientes nuevas, y fue uno de los pocos hombres de su edad que supieron adoptar, de los más jóvenes, métodos exactos de investigación e interpretación de los datos y de los textos. Icaza sabía lo que era la reproducción correcta de textos clásicos; sabía lo que era una edición crítica. Tenía, además, el sentido de la personalidad de los escritores del pasado: no fueron para él figuras borrosas en la distancia, sino hombres vivos,

con caras familiares. Así vio a Cervantes y a Lope. Y, como siempre, su país estuvo presente en su espíritu cuando recorría los caminos de la historia literaria: sus éxitos como cervantista (las *Novelas ejemplares* y el problema de *La tía fingida* fueron coto suyo), como investigador y crítico de la novela y el teatro en los siglos de oro, no le hicieron olvidar las cosas de América; reunió y publicó multitud de datos sobre la primera época de la cultura colonial de México, y, de paso, descubrió el entremés del dominicano Cristóbal de Llerena, quizás el más antiguo autor dramático nacido en el Nuevo Mundo.

Su obra de poeta, menos voluminosa que sus trabajos de erudición y crítica, guardada en volúmenes breves, es en tono menor: en la poesía de su patria representará una nota delicada, gris y fina, dentro de la escala espiritual que va de Gutiérrez Nájera a Enrique González Martínez.

GARCIA GODOY

En la ciudad de La Vega, donde ejerció sus actividades durante largos años, se quiere perpetuar en escultura la imagen de D. Federico García Godoy. Bien lo merece el escritor; bien lo merece el patriota.

Su muerte, ocurrida no hace mucho, suscitó escasos comentarios fuera de Santo Domingo. ¿Nació de pereza la injusticia? García Godoy había colaborado en las principales revistas de nuestra América, desde *Cuba Contemporánea* hasta *Nosotros;* había dado juicios exactos sobre no pocos de nuestros mejores libros; raro era el escritor hispanoamericano, desde Darío y Rodó hasta los principiantes innúmeros, que no le enviase sus obras... Pero su época de plenitud, como hombre de letras, había pasado: comentaba siempre los libros que recibía, pero en breves, volanderas notas de periódico, no en los sustantivos estudios de *La hora que pasa* (1909) y de *Páginas efímeras* (1911). El literato, declinante en la proximidad de la vejez, había cedido su puesto al patriota activo y ejemplar.

Durante su juventud, García Godoy tuvo poco nombre. Cumplidos los cuarenta años, comenzó a dedicarse con ahínco a la crítica literaria y filosófica y a los estudios sociales e históricos. Claridad fue su virtud: en el estilo, en el criterio, en las fuentes de su saber. Como su cultura tenía tradiciones, raíces clásicas, no se desconcertaba ante ninguna audacia de ahora: veía con interés todo empeño juvenil, y fue el primero que proclamó, en serios trabajos críticos, la alta calidad de autores nuevos como Alfonso Reyes.

En la historia de nuestras orientaciones filosóficas, García Godoy merecerá siempre recuerdo agradecido: fue —desde 1907— uno de los

que mejor ayudaron a cavar la fosa de nuestro reseco positivismo y comenzaron a difundir las ideas del siglo XX. Sus artículos sobre Comte (1908) son magistrales: tal vez sus mejores páginas de crítico.

Pero su mayor preocupación fue la patriótica: ella se sobrepuso a todas, y acabó por apoderarse de sus energías de escritor. Ella le inspiró su trilogía: *Rufinito, Guanuma, Alma dominicana,* narraciones históricas, con pasajes de invención novelesca, con extensos estudios de vida social. Con el tiempo, García Godoy llegó a ser uno de los directores morales del país, necesitado de fe en sus crisis tremendas; fue el centro que irradiaba fervor, confianza, ánimo de perseverar en una lucha donde las únicas armas de Santo Domingo, frente al invasor ganoso de absorberlo todo, son el espíritu y la palabra. No creyó que, si el pueblo se equivocaba, si acogía de buen grado la mengua de su libertad a cambio de ofertas engañosas de riqueza, hubiera que someterse: creía que en tales casos hay que librarlo de su error. Y por fortuna el pueblo dominicano, a pesar de sus muchos yerros parciales, no ha caído en el error supremo: ha persistido en su voluntad de existir, en su espíritu hispánico, con la esperanza de que la luz le llegue al fin de las tierras hermanas. La última obra importante de García Godoy fue su libro sobre la situación de Santo Domingo ante la inexplicable, injustificable invasión norteamericana. Los jefes militares de los Estados Unidos, responsables de crímenes inhumanos en Santo Domingo, recogieron la edición y quemaron el libro. ¿Pudo salvarse algún ejemplar siquiera? ¿O se consagró el perseverante escritor a reconstruir su obra?

La Plata, junio de 1925.

LAS LETRAS BRASILEÑAS *

Es el Brasil tierra singularmente privilegiada en la belleza natural, y la ingenua lógica de los visitantes ingenuos espera siempre, ante tanta hermosura de naturaleza, sus consecuencias artísticas: espera que aquellos prodigios que contempla se trasladen a pintura y poesía que los evoque para el ausente. Y en verdad, para sólo la ciudad de Río de Janeiro sería tarea fácil y amena formar una antología del deslumbramiento, una antología de descripciones de viajeros que abarcara desde diez líneas maravillosas de Sarmiento hasta cincuenta líneas sutiles de Claudel. ¿Y no fue en el Brasil donde Manet concibió la nueva manera de pintar, la que revolucionó el final del siglo XIX, transmitiendo a Europa el hallazgo que se le reveló en la naturaleza del trópico, con su esplendor de

* En *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata.* La Plata, t. XIX, Nº 2, 1935.

luz: que todas las cosas, debajo del sol, son simples masas de color y que hasta la sombra es color?

Si al extranjero lo inspira el Brasil, ¿cómo no ha de inspirar al nativo? Tiene ya el Brasil tres siglos de literatura y arte, desde las épocas en que, junto a los admirables templos y palacios de arquitectura compleja y fina, en Bahía, en Olinda y Recife, en Río de Janeiro, en Ouro Preto, surgían los sermones conceptistas del P. Antonio Vieira, portugués acriollado, la sátira vivaz de Gregorio de Mattos, la pintoresca historia de Rocha Pitta, los poemas en que José Basilio da Gama y Fray José de Santa Rita Durão cantaban las tierras y los ríos, describían la vida de los indígenas y la dominación de los europeos. En la literatura, el Brasil es uno de los primeros pueblos de América en sentir los temas indios y la naturaleza del Nuevo Mundo.

Es el Brasil, igualmente, uno de los primeros países de América donde prenden las ideas modernas de libertad: de ello dan testimonio aquellos conspiradores mártires de Minas —Claudio Manoel da Costa, Thomas Antonio Gonzaga, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixotto—, lectores de la *Enciclopedia* y poetas arcádicos: revolucionarios en las ideas políticas, pero académicos en la literatura.

Al fin, lo sabemos todos, la independencia del Brasil se alcanza sin las luchas violentas de los países que dependían de España: se realiza en tránsito pacífico, como sería después el paso del gobierno imperial al régimen republicano. Y así había de ser, en la literatura, el tránsito del clasicismo de los poetas del siglo XVIII al romanticismo de Gonçalves de Magalhães y de Araujo Porto Alegre, que hacían alternar los grandes poemas narrativos, a la manera rotunda de los antepasados, con los suspiros delicados y las meditaciones melancólicas.

El romanticismo va a dar su mejor fruto en Gonçalves Dias, no sólo porque es el mejor poeta brasileño de su tiempo, sino porque expresa mejor que ninguno al Brasil: el esplendor de la naturaleza, la vida del indio, la tradición portuguesa, los dolores de la esclavitud del africano.

Detrás de Gonçalves Dias vienen nuevos poetas que gozaron de gran popularidad y que, como él, de acuerdo con el sino que a tantos románticos persigue tuvieron vida corta: Alvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela; luego los cantores de verso altisonante, amadores de las imágenes grandiosas, como Olegario Andrade, los *condoreiros:* Tobias Barretto, Castro Alves.

Ya por entonces se constituía la novela, que en la época colonial no existió, como no pudo existir en la América española, porque la metrópoli prohibía que se imprimiesen obras de imaginación. Con José de Alencar, la novela iba a recorrer en el Brasil todos los caminos: la ciudad, el campo cultivado, la selva, el pasado indígena, la conquista, la época colonial, la época moderna. La culminación de la novela se alcanzaría con

Machado de Assis, en cuya obra se refleja magníficamente la vida de Rio de Janeiro en la época imperial.

La literatura va enriqueciéndose, ensanchando sus campos: aparecen historiadores, investigadores, pensadores, críticos.

Entre los escritores que sobresalen, recordemos a Euclides da Cunha, para muchos el más grande de los prosistas del Brasil, que en su célebre libro *Os sertões* describe las selvas del interior.

Y así llegamos a la transición del siglo XIX al XX, con poetas como Cruz e Sousa, devoto del simbolismo, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, el que mayor renombre tiene fuera del Brasil; renombre merecido, por la fertilidad de su imaginación, la sobriedad en la emoción honda, los felices hallazgos de la expresión, la fina música del verso. Es ésta la época que domina Ruy Barbosa, espíritu genial, pensador fecundo, gran orientador de su país. No hay en su obra, sino por excepción, propósito de hacer literatura; pero su obra es gran literatura, por la riqueza de invención expresiva de su estilo y por la vida que en ella adquieren las ideas.

Entre los nuevos novelistas, alcanzó fama grande y justa Graça Aranha, que en su *Canaán* presenta vivo el problema del Brasil como crisol de razas y pueblos, obligado a fundir nuevos metales de inmigración europea después de las complicadas fusiones de la época colonial.

En estos momentos, la producción literaria del Brasil es amplia y rica, como parte de vasto movimiento de cultura en el cual son hechos salientes la renovación de su arquitectura, de su pintura y de su música. De sus compositores, el principal, Héctor Villa-Lobos, huésped ahora de la Argentina, promete superar la gloria que en el siglo XIX alcanzó Carlos Gomes con *Il guaraní*.

Hay en el movimiento actual multitud de poetas, cuentistas, novelistas, dramaturgos (no desconocidos en los teatros de Buenos Aires), pensadores, historiadores, filólogos, críticos, periodistas. Abundan los dones de imaginación, el fácil manejo de ideas, la fluidez de estilo. Para no cometer injusticias, no trataré de escoger nombres individuales entre esta brillante multitud. Uno solo recordaré: mi amigo Ronald de Carvalho, a quien la muerte acaba de llevársenos en plena madurez de su talento. Escritor de rica cultura, poeta de gran variedad de maneras y de formas, historiador y crítico que antes de los treinta años había publicado una breve y excelente *Historia de la literatura brasileña*, poseía intensamente, y en sus viajes había afirmado uno de los sentimientos más vivos en el alma del Brasil: el sentimiento de la fraternidad de América.

SECCION IV

LA INFLUENCIA DE LA REVOLUCION EN LA VIDA INTELECTUAL DE MEXICO *

Hay en la historia de México, después de su independencia, dos grandes movimientos de transformación social: la Reforma, inspirada en la orientación liberal, que se extiende de 1855 a 1867; el reciente que todos llaman la Revolución, el cual empieza en 1910 y se consolida hacia 1920.

La Revolución ha ejercido extraordinario influjo sobre la vida intelectual, como sobre todos los órdenes de actividad en aquel país. Raras veces se ha ensayado determinar las múltiples vías que ha invadido aquella influencia; pero todos convienen, cuando menos, en la nueva fe, que es el carácter fundamental del movimiento: la fe en la educación popular, la creencia de que *toda* la población del país *debe* ir a la escuela, aun cuando este ideal no se realice en pocos años, ni siquiera en una generación.

Esta fe significa una actitud enteramente nueva ante el problema de la educación pública. No que la *teoría* de la educación popular fuese desconocida antes. Al contrario: tan pronto como México comenzó a salir, hace más de cien años, del medievalismo de la época colonial, entró en circulación la teoría de la educación popular como fundamento esencial de la democracia. Fernández de Lizardi, el célebre *Pensador Mexicano,* que murió en 1827, fue ardoroso campeón de la idea, y hasta esperaba que la multitud de sus propias publicaciones, bajo la forma de novelas, dramas, folletos, revistas y calendarios, estimularan en el pueblo el deseo de leer. Desde que la lucha de independencia terminó (en 1821), fue

* *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales,* ignoro lugar y fecha; quizás sea posterior a 1924. [N. de E. S. Sporatti Piñero en *Obra crítica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1960].

creciendo paulatinamente el número de escuelas públicas y privadas; todo hombre que podía permitírselo asistía a la escuela, y hasta llegó a considerarse indispensable que las mujeres no fuesen iletradas (recuérdese que en la época colonial, hasta fines del siglo XVIII, muchos creían peligroso para las mujeres el aprender a leer y escribir). Pero la educación popular, durante cien años, existió en México principalmente como teoría: en la práctica, la asistencia escolar estaba limitada a las minorías cuyos recursos económicos les permitían no trabajar desde la infancia; entre los pobres verdaderos, muy pocos cruzaban el vado de las primeras letras. Los devotos de la educación popular (hombres como Justo Sierra, que fue Secretario de Instrucción Pública hacia el final del régimen de Porfirio Díaz) nunca lograron comunicar su fe al hombre de la calle: ¡ni siquiera al gobierno!

Hay que recordar que hasta el comienzo del siglo XIX, la América Latina, a pesar de sus imprentas, vivía bajo una organización medieval de la sociedad y dentro de una idea medieval de la cultura. Nada recordaba la Edad Media tanto como sus grandes Universidades (tales, las de Santo Domingo, la de México, la de Lima): allí, el latín era el idioma de las cátedras; la teología era la asignatura principal; el derecho era el romano o el eclesiástico, nunca el estatuto vivo del país; la medicina se enseñaba con textos árabes, y de cuando en cuando el regreso a Hipócrates significaba una renovación. Saber leer y escribir era, como en la Europa de la Edad Media, habilidad estrictamente profesional, comparable a la de tallar madera o fabricar loza. Según observa Charles Péguy, los pueblos protestantes comenzaron a leer después de la Reforma, los pueblos católicos desde la Revolución Francesa. Así se comprende cómo hubieron de pasar cien años para que una nación se diera cuenta de que la educación popular no es un sueño utópico sino una necesidad real y urgente. Eso es lo que México ha descubierto durante los últimos quince años, como resultado de las insistentes demandas de la Revolución. El programa de trabajo emprendido por Vasconcelos de 1920 a 1924 es la cristalización de estas aspiraciones populares [1]. De hoy en adelante, ningún gobierno podrá desatender la instrucción del pueblo.

El nuevo despertar intelectual de México, como de toda la América Latina en nuestros días, está creando en el país la confianza en su propia fuerza espiritual. México se ha decidido a adoptar la actitud de discusión, de crítica, de prudente discernimiento, y no ya de aceptación respetuosa, ante la producción intelectual y artística de los países extranjeros; espera,

[1] No me detengo a explicar en sus pormenores la obra de Vasconcelos, porque ya es conocida aquí; basta recordar que sus principios han sido tres: difusión, de la cultura elemental, con el propósito de extinguir el analfabetismo, ayudando a la escuela con la multiplicación de las pequeñas bibliotecas públicas; difusión de la enseñanza industrial y técnica, para mejorar la vida económica del país; orientación de nacionalismo "espiritual", y de hispanoamericanismo, sobre todo en la enseñanza artística.

a la vez, encontrar en las creaciones de sus hijos las cualidades distintivas que deben ser la base de una cultura original.

El preludio de esta liberación está en los años de 1906 a 1911. En aquel período, bajo el gobierno de Díaz, la vida intelectual de México había vuelto a adquirir la rigidez medieval, si bien las ideas eran del siglo XIX, "muy siglo XIX". Toda *Weltanschauung* estaba predeterminada, no ya por la teología de Santo Tomás o de Duns Escoto, sino por el sistema de las ciencias modernas interpretado por Comte, Mill y Spencer; el positivismo había reemplazado al escolasticismo en las escuelas oficiales, y la verdad no existía fuera de él. En teoría política y económica, el liberalismo del siglo XVIII se consideraba definitivo. En la literatura, a la tiranía del "modelo clásico" había sucedido la del París moderno. En la pintura, en la escultura, en la arquitectura, las admirables tradiciones mexicanas, tanto indígenas como coloniales, se habían olvidado: el único camino era imitar a Europa. ¡Y qué Europa: la de los deplorables *salones* oficiales! En música, donde faltaba una tradición nacional fuera del canto popular, se creía que la salvación estaba en Leipzig.

Pero en el grupo a que yo pertenecía, el grupo en que me afilié a poco de llegar de mi patria (Santo Domingo) a México, pensábamos de otro modo. Eramos muy jóvenes (había quienes no alcanzaran todavía los veinte años) cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio. Entre muchos otros, nuestro grupo comprendía a Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Acevedo el arquitecto, Rivera el pintor. Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leímos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte *pompier*: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.

Bien pronto nos dirigimos al público en conferencias, artículos, libros (pocos) y exposiciones de arte. Nuestra juvenil revolución triunfó, superando todas nuestras esperanzas... Nuestros mayores, después de tantos años de reinar en paz, se habían olvidado de luchar. Toda la juventud pensaba como nosotros. En 1909, antes de que cayera el gobierno

de Díaz, Antonio Caso fue llamado a una cátedra de la que hoy es Universidad Nacional, y su entrada allí significó el principio del fin. Cuando Madero llegó al poder, en 1911, los principales representantes del antiguo pensamiento oficial —que eran en su mayoría personajes políticos del *antiguo régimen*— se retiraron de la Universidad, y su influencia se desvaneció...

Desgraciadamente, eso no quería decir que al primer triunfo político de la Revolución (1911) se modificaran y adoptaran orientaciones modernas [en] el mundo universitario de México, ni menos en [la] vida intelectual y artística del país en su conjunto. El proceso hubo de ser más lento. Las actividades de nuestro grupo no estaban ligadas (salvo la participación de uno que otro de sus miembros) a las de los grupos políticos, y no había entrado en nuestros planes el asaltar las posiciones directivas en la educación pública, para las cuales creíamos no tener edad suficiente (¡después los criterios han cambiado!); sólo habíamos pensado hasta entonces en la renovación de las ideas. Habíamos roto una larga opresión, pero éramos pocos, y no podíamos sustituir a los viejos maestros en todos los campos... La Universidad se reorganizó como pudo, y de esta imperfección inicial no ha podido curarse todavía. Nuestra única conquista fundamental, en la vida universitaria de entonces, fue el estímulo que dio Antonio Caso a la libertad filosófica.

Poco después, afortunadamente, tuvimos ocasión de dar nuevo impulso a la actividad universitaria. La Universidad no gozaba del favor político, y carecía de medios para organizar los estudios de ciencias puras y de humanidades. En 1913, el doctor Chávez, hombre del *antiguo régimen* que ha vivido en esfuerzo continuo de adaptación a tendencias nuevas, se echó a buscar el concurso de hombres avanzados, dispuestos a trabajar gratuitamente en la organización de la Escuela de Altos Estudios: la mayoría de los profesores la dio entonces nuestro grupo, y así nacieron, con éxito resonante, los cursos de humanidades y de ciencias.

Nuestro grupo, además, constituido en Ateneo desde 1909, había fundado en 1911 la Universidad Popular Mexicana, en cuyos estatutos figuraba la norma de no aceptar nunca ayuda de los gobiernos: esta institución duró diez años, atravesando ilesa las peores crisis del país, gracias al tesón infatigable de su rector, Alfonso Pruneda, y contó con auditorios muy variados: entre los obreros difundió, en particular, conocimientos de higiene; y de sus conferencias para el público culto nacieron libros importantes, de Caso y de Mariscal, entre otros.

Entre tanto, la agitación política que había comenzado en 1910 no cesaba, sino que se acrecentaba de día en día, hasta culminar en los *años terribles* de 1913 a 1916, años que hubieron dado fin a toda vida intelectual a no ser por la persistencia en el amor de la cultura que es inherente a la tradición latina. Mientras la guerra asolaba el país, y hasta los hombres de los grupos intelectuales se convertían en soldados, los esfuerzos de renovación espiritual, aunque desorganizados, seguían ade-

lante. Los frutos de nuestra revolución filosófica, literaria y artística iban cuajando gradualmente. Faltaba sólo renovar, en el mundo universitario, la ideología jurídica y económica, en consonancia con la renovación que en estos órdenes precisamente traía la Revolución. Hacia 1920 se hace franco el cambio de orientación en la enseñanza de la sociología, la economía política y el derecho. Esta transformación se debe a hombres todavía más jóvenes que nosotros, hombres que apenas alcanzan ahora los treinta años: Manuel Gómez Morín, a quien se debe en su mayor parte la nueva coordinación del plan de estudios jurídicos en la Universidad; Vicente Lombardo Toledano, cuyas *Definiciones de derecho público* se inspiran en la escuela de Duguit; Daniel Cosío Villegas, cuyo intento de hacer sociología aplicada al país (*Apuntes de sociología mexicana*) encuentra franca acogida; Alfonso Caso, Daniel Quirós, y otros.

Durante años, México estuvo solo, entregado a sus propios recursos espirituales. Sus guerras civiles que parecían inaplacables, la hostilidad frecuente de los capitalistas y los gobernantes de los Estados Unidos, finalmente el conflicto europeo, dejaron al país aislado. Sus únicos amigos, los países de la América Latina, estaban demasiado lejos o demasiado pobres para darle ayuda práctica. Con este aislamiento, que hubiera enseñado confianza en sí misma a cualquier nación de mucho menos fibra, México se dio cuenta de que podía sostenerse sin ayuda ajena, en caso necesario. Ejemplo curioso: gusta mucho en México la ópera, pero las revoluciones del país y la Guerra europea eran causas más que suficientes para que ningún grupo de cantantes se aventurara a ir allí; entonces, en la capital mexicana se organizaron compañías de ópera, con artistas del país, y a veces dos de ellas daban representaciones simultáneas en la capital.

¿Cuál ha sido el resultado? Ante todo, comprender que las cuestiones sociales de México, sus problemas políticos, económicos y jurídicos, son únicos en su carácter y no han de resolverse con la simple imitación de métodos extranjeros, así sean los ultraconservadores de los Estados Unidos contemporáneos o los ultramodernos del Soviet Ruso.

Después, la convicción de que el espíritu mexicano es creador, como cualquier otro. Es dudoso que, sin el cambio de la atmósfera espiritual, se hubieran producido libros de pensamiento original como *El suicida* de Alfonso Reyes, *El monismo estético* de José Vasconcelos, o *La existencia como economía, como desinterés y como caridad,* de Antonio Caso; investigaciones como la obra monumental dirigida por Manuel Gamio sobre la población del Valle de Teotihuacán o el estudio de Adolfo Best Maugard sobre los elementos lineales y los cánones del dibujo en el arte mexicano, tanto en el antiguo como en el popular de nuestros días; inter-

pretaciones artísticas del espíritu mexicano como los frescos de Diego Rivera y sus secuaces.

Existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias, junto con la decisión de crear métodos nuevos cuando los métodos europeos resulten insuficientes ante los nuevos problemas. En el arte pictórico, la justicia de esta decisión está comprobada: por una parte, la obra formidable de Rivera, con su vasta representación de la vida mexicana en su pintura mural de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela de Agricultura, ha arrastrado consigo a la mayoría de los pintores jóvenes enseñándolos a ver su tierra; y es justo reconocer que el intento *mexicanista* comienza, con menos vigor, pero no sin aciertos de estilo, en la Sala de las Discusiones Libres decorada bajo la dirección de Roberto Montenegro: tienen las vidrieras de los ventanales, especialmente, el mérito de ser en todo mexicanas, desde los cartones que les sirvieron de modelos hasta los procedimientos de ejecución material; por otra parte, la reforma de la enseñanza del dibujo iniciada por Adolfo Best Maugard (continuada luego bajo la dirección de Manuel Rodríguez Lozano) representa el más certero hallazgo sobre las características esenciales del arte de una raza de América: el dibujo mexicano, que desde las altas creaciones del genio indígena en su civilización antigua ha seguido viviendo hasta nuestros días a través de las preciosas artes del pueblo, está constituido por siete elementos (línea recta, línea quebrada, círculo, semicírculo, ondulosa, *ese* y espiral), que se combinan en series estáticas o dinámicas (*petatillos* y grecas), con la norma peculiar de que nunca deben cruzarse dos líneas, y pueden servir, en combinación libre, para toda especie de representaciones y decoraciones.

La arquitectura no se queda atrás. Con Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal se abre, en 1913, el movimiento en favor del estudio de la tradición colonial mexicana; lo continúan artistas e historiadores como Manuel Romero de Terreros; diez años después, los barrios nuevos de la capital, entregados antes al culto del *hotel* afrancesado y del *chalet* suizo, están llenos de edificios en que la antigua arquitectura del país reaparece adaptándose a fines nuevos; edificios fáciles de reconocer, no sólo por el interesante barroquismo de sus líneas, sino por sus materiales mexicanos, el *tezontle* rojo oscuro y la *chiluca* gris, o a veces, además, el azulejo: ellos devuelven a la ciudad su carácter propio, sumándose a los suntuosos palacios de los barrios viejos.

En la música no se ha hecho tanto: mucho menos que en la América del Sur. Es general el interés que inspiran los cantos populares; todo el mundo los canta, así como se deleita con la alfarería y los tejidos populares; y se cantan en las escuelas oficiales, con el fin de fundar la enseñanza musical en el arte nativo, como se hace en el dibujo. Pero no hay todavía gusto o discernimiento para la música popular, ni oficial ni particularmente, como los hay para las artes plásticas. Ni siquiera se

establece la distinción esencial entre la legítima canción del pueblo y el simple aire populachero fabricado por músicos bien conocidos de las ciudades. A partir de la obra de Manuel M. Ponce, compositor prolífico, precursor tímido, que comenzó a estudiar los aires populares hacia 1910, nace el interés, y va creciendo gradualmente. Ahora existen intentos de llegar al fondo de la cuestión, especialmente en la obra de Carlos Chávez Ramírez, compositor joven que ha sabido plantear el problema de la música mexicana desde su base, es decir, desde la investigación de la tonalidad. Hay, además, singulares posibilidades en la *orquesta típica,* conjunto nada europeo de instrumentos de orígenes diversos: cabe pensar cómo interesaría a Stravinski o a Falla.

En la literatura, los cambios recientes son mucho menores que en la arquitectura o la pintura. No es que falten orientaciones nuevas, como en música: es que la literatura ha alcanzado siempre en México carácter original, aun en los períodos de mayor influencia europea, y el espíritu mexicano ha impreso su sello peculiar a la obra literaria desde los tiempos de don Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz. En el período actual, el de la Revolución, después que nuestro grupo predicara la libre incursión en todas las literaturas, fuera de la sujeción a la *dernière mode française,* se advierte, eso sí, nueva audacia en los escritores, especialmente en el orden filosófico (como antes dije). Según era de esperar, los temas nacionales están nuevamente en boga. En poesía, Ramón López Velarde, muerto antes de la madurez en 1921, puso matices originales en la interpretación de asuntos provincianos y se levantó a la visión de conjunto en *Suave patria;* tras él ha ido buena parte de la legión juvenil. En otros campos, la novela y el cuento —que llevan cien años de tratar temas mexicanos— empiezan a multiplicarse: como ejemplo característico cabe señalar las novelas cortas que compone Xavier Icaza bajo el título de *Gente mexicana.* Los temas coloniales aparecen continuamente: citaré, entre las obras mejores de su especie, el *Visionario de la Nueva España,* de Genaro Estrada. Abundan los intentos de teatro nacional, que hasta ahora sólo gozan del favor público en las formas breves de sainete, zarzuela y revista, pero que no carecen de interés en el tipo de "obras serias": tales, entre otros, los "dramas sintéticos" con asunto rural, de Eduardo Villaseñor y de Rafael Saavedra, que escribe para campesinos indios, estimulándolos a convertirse en actores. Ahora, y en ellos ejerce buen influjo el ejemplo argentino, el deseo de constituir el teatro nacional ha llevado a los jóvenes a organizarse en una asociación activa y fervorosa.

Para el pueblo, en fin, la Revolución ha sido una transformación espiritual. No es sólo que se le brinden mayores oportunidades de educarse: es que el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el de-

recho de educarse. Sobre la tristeza antigua tradicional, sobre la "vieja lágrima" de las gentes del pueblo mexicano, ha comenzado a brillar una luz de esperanza. Ahora juegan y ríen como nunca lo hicieron antes. Llevan alta la cabeza. Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y de adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro.

HECTOR RIPA ALBERDI[1] *

CONOCÍ a Héctor Ripa Alberdi en México, en septiembre de 1921, y fue para mí la revelación íntima de la Argentina. Conocía yo hasta entonces, junto a la Argentina de la fama internacional, la que revelan sus escritores; y siempre observé cómo el ímpetu y el brillo que dan carácter al país en nuestra época, y que por lo común se atribuyen a su reciente desarrollo, existían desde antaño: los encontraba en Echeverría, en Mármol, en Sarmiento, en Andrade. Pero la literatura argentina, con sus solos cien años, no revela toda la vida nacional: si es posible, digamos, conocer a través de los escritores el carácter del pueblo inglés, o del francés, en todo su pormenor, ningún pueblo de América ha llegado en sus creaciones literarias a semejante *corografía*. Hay, pues, una gran parte de la vida nuestra, sobre todo de la diaria y familiar, que el simple lector, aun el lector asiduo, no puede conocer con certidumbre; y más si se piensa que, bajo muchas aparentes semejanzas, y entre muchas semejanzas profundas, existe curiosa variedad de matices espirituales entre los pueblos de América española. Ripa Alberdi, con sus compañeros de 1921 —Orfila, Dreyzin, Vrillaud, Bomchil—, descubrió a mis ojos el espíritu de su tierra con todos los rasgos de fuerza cordial y delicadeza íntima que yo deseaba. Si así es la Argentina, pensé, ya podemos confiar en que nuestra América llegue a merecer que no se le apliquen las palabras de Hostos, repetidas humorísticamente en la conversación por Antonio Caso: Hombres a medias, civilizaciones a medias...

Desde antes de conocerlo familiarmente, Héctor me descubrió aspectos de la Argentina nuevos entonces para mí. Se presentó en México hablando al público en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria: allí donde, en 1912, se realizó el extraño y conmovedor funeral de Justo Sierra, al cual llama Vasconcelos, con acierto raro, el acto culminante en la

[1] Prólogo a sus obras, próximas a publicarse.

* En *Nosotros*, Año 19, tomo 49, Buenos Aires, abril de 1925. Es diferente del discurso de homenaje a H. R. A. en la Escuela Preparatoria de México, "Poeta y luchador" (*Valoraciones*, t. 1 Nº 2, enero 1924) y del texto "El amigo argentino" de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.

vida espiritual del país; allí donde, en 1922, surgió la pintura mural de Diego Rivera, abriendo reñida batalla de arte que todavía dura. La casualidad me había llevado allí, al primer Congreso Internacional de Estudiantes, en que cobraba realidad la peregrina idea del agudo autor de *Miniaturas mexicanas,* mi leal amigo Daniel Cosío Villegas: los estudiantes de mi patria, a falta de uno de ellos que emprendiera el viaje hasta México, decidieron atribuirme su representación para que no faltara quien recordase la suerte injusta de Santo Domingo, y en particular la suerte de sus escuelas, cerradas muchas de ellas por venganza mezquina del invasor contra la protesta popular ante exigencias de Wall Street. Al inaugurarse el Congreso, el 20 de septiembre de 1921, despertaba interés la numerosa delegación argentina: sabíamos que llevaba la representación del movimiento que había renovado las Universidades del país. Comenzó a hablar Ripa Alberdi. A los pocos instantes, advertíamos cuántos velos iba descorriendo...

Si habíamos de juzgar por él, la juventud argentina había abandonado la jerga pedantesca que estuvo de moda veinte años atrás y se expresaba en español diáfano; había abandonado el positivismo e invocaba a Platón. Los que diez años antes, en el Ateneo de México, nos nutríamos con la palabra del maestro de Atenas, sentimos ahora que nos unía con la nueva Argentina el culto de Grecia, raro en los países de lengua española.

Cosa mejor aún: la juventud de aquel país grande y próspero, país de empresa y de empuje, se orientaba con generosidad y desinterés hacia el estudio de los problemas sociales, y le preocupaban, no el éxito ni la riqueza, aunque se pretendiera asignarles carácter nacional, sino la justicia y el bien de todos. Cabía, pues, pensar que nuestra América es capaz de conservar y perfeccionar el culto de las cosas del espíritu sin que la ofusquen sus propias conquistas en el orden de las cosas materiales. Rodó no había predicado en desierto.

En singular fortuna, la labor de toda la delegación argentina no hizo sino confirmar la impresión que dejó el discurso inicial de Ripa Alberdi. Mexicanos y argentinos dominaron el Congreso con su devoción ardiente a las ideas de regeneración social e impusieron las generosas *Resoluciones* adoptadas al fin y publicadas como fruto de aquellas asambleas. Durante la estrecha y activa colaboración que allí establecimos se crearon amistades definitivas. Al terminar las juntas, en muchos de nosotros surgió el deseo de que aquella delegación argentina, toda comprensión y entusiasmo, no se llevara de México como único bagaje las discusiones del Congreso estudiantil y las fiestas del Centenario: queríamos que conocieran el país, siquiera en parte, los restos de su formidable pasado y los esfuerzos de su inquieto presente. Lo logramos: por mi parte, ofrecí mi casa, de soltero entonces, a Ripa y a Vrillaud. Comenzó una serie de excursiones a exhumadas poblaciones indígenas, a ciudades coloniales, a lugares históricos, a sitios pintorescos. Coincidieron más de una vez los

jóvenes argentinos con otro huésped carísimo de México, Don Ramón del Valle-Inclán: ninguno olvidará aquel delicioso viaje desde la capital hasta el Océano Pacífico, con estaciones en la venerable y trágica Querétaro, la alegre y florida Guadalajara, la rústica Colima...

Aprendí a conocer entonces la inteligencia clara y fina de Héctor, su capacidad de estudiar y perfeccionarse, su carácter firme y discreto; y de nuestras pláticas surgió el plan de escribir en colaboración una breve historia de la literatura en la América española. Anudamos correspondencia. Al año siguiente volví a verlo en su patria, donde pudimos conocer toda la propaganda cordial que había hecho, con sus amigos, de las cosas mexicanas. Cuando esperaba que nos reuniéramos definitivamente en la Argentina, me llegó la noticia de su muerte... Días después, me tocó decir breves palabras en el acto que a su memoria dedicó la Secretaría de Educación Pública de México, precisamente en el histórico Anfiteatro donde lo habíamos conocido.

II

Cuando la muerte corta bruscamente una vida que comenzaba a florecer en abundancia, como la de Héctor Ripa Alberdi, los amigos inconformes con el golpe inesperado se reúnen a pensar cómo perpetuarán la memoria del que se fue a destiempo. En el caso de Héctor, lo natural es juntar y reimprimir su obra.

La duda nos asalta luego; ¿vamos a dar, con estos esbozos, idea justa del desaparecido? Héctor fue como árbol en flor: los frutos estaban sólo en promesa: ¿pueden, quienes no lo conocieron, sorprender el aroma de la flor ya seca?

Más que en la obra escrita, Héctor vivió intensamente en la lucha por la cultura y en los estímulos de la amistad. De las excepcionales virtudes del amigo —viril, leal, discreto, *animador*— da clarísima idea Arturo Marasso en su artículo *Mis recuerdos de Héctor Ripa Alberdi:* página en que se cuenta la noble historia de una amistad con todo el desorden y la fuerza ardorosa de una pluma cargada de emoción. Del combatiente universitario, que tanto trabajó para imponer la orientación renovadora, muchos darán testimonio. El estudiante insurrecto de 1918 había llegado a la cátedra desde 1922; pero no para transigir con ninguna forma de reacción, cuyo germen se esconde tantas veces en espíritus que temporal o parcialmente adoptan direcciones avanzadas, sino para combatir contra ella. En los espíritus de temple puro, ni la edad, ni el poder, ni la riqueza, ni los honores crean el temor a las ideas libres: antes reafirman la fe en los conceptos radicales de la verdad y el bien. Ni a Sócrates ni a Tolstoi los hizo la edad conservadores ni renegados. ¿No sería digno homenaje, si hubiere medios para realizarlo, que los compañeros de

Ripa Alberdi en 1918 fundaran una cátedra que llevase su nombre en la Universidad de la Plata?

III

No sabrán todo lo que fue Héctor Ripa Alberdi quienes no lo conocieron y sólo lean su obra escrita; pero no exageremos: conocerán, si no la amplitud, la calidad de su espíritu. Era su espíritu serenidad y fuerza. En sus versos, deliberadamente, sólo quiso poner serenidad: en ellos se lee su alma límpida, su pensamiento claro, su carácter firme y tranquilo. Aspiró a ser, desde temprano, poeta de la soledad y del reposo: unirse a los maestros cantores, como Arrieta, como González Martínez, que predican evangelio de serenidad en nuestra América intranquila y discordante, como el griego que, en perpetua agitación y querella pública, erigía la *sophrosyne* en ideal de vida. La naturaleza se trocaba a sus ojos en símbolos de dulzura y luz: las imágenes del campo, de su campo natal, fresco, húmedo, luminoso, rumoroso, son las que llenan sus versos. Con ellas puebla la celosa soledad de su aposento; entre ellas coloca la figura de la mujer amada o esperada. A veces, su voz se alza, va en busca de almas distantes, puras como la suya. O las almas que busca viven en el pasado, en la Grecia que lo deslumbraba, en la España de los místicos. Sólo por instantes turban aquella paz presentimientos extraños: los de la muerte prematura...

Así lo revelaba su primer libro, *Soledad* (1920). Al leer el segundo, *El reposo musical* (1923), en que persistían aquellas notas, pensé que ya era tiempo de que soltara en sus versos la fuerza que en él vivía, y así se lo dije. No hubo tiempo para la respuesta.

Ocasión hubo, sin embargo, en que salió de su retiro para cantar, arrastrado por sus compañeros, la canción estrepitosa de la multitud juvenil. Y nunca compuso mejor canción. En el meditabundo poeta del reposo musical se escondía el maestro de los nobles coros populares [1].

IV

Aquel espíritu tranquilo era espíritu fuerte: por eso unía, a la honda paz de su vida interior, la franca entereza de su vida pública. Creo que lo mejor de su obra escrita queda en sus discursos, porque ellos representan una parte de aquella vida de acción. El hombre de estudio iba revelándose

[1] Tanto más me interesaron aquellos cantares para fiestas de estudiantes cuanto que, dado como soy a rastrear la poca metafísica que hay en la poesía castellana (Fray Luis... Espronceda... Jiménez), descubro allí este verso:

La realidad existe porque el alma la crea...

en las breves páginas de crítica. En ellas expresaba siempre su desdén de la moda, su devoción a las normas eternas. Sus temas eran cosas de nuestra América. En sus últimos meses había escrito su primer ensayo de aliento, sobre *Sor Juana Inés de la Cruz*. Sus artículos en el primer número de la hermosa revista [1] que acababa de fundar con sus amigos poco antes de morir, indican toda la soltura y la vivacidad intencionada que iba adquiriendo su pluma: hasta esgrimía —con buen humor, sin encono— las armas de la sátira. Pero sus discursos y sus artículos sobre cuestiones universitarias nos dicen mejor que ningún otro esfuerzo de su pluma cuál era el ideal que lo guiaba y lo preocupaba: comenzó pensando en la renovación de las universidades argentinas; de ahí pasó al ansia de una cultura nacional, modeladora de una patria superior. Estos anhelos se enlazaron con otros: por su parte, la cultura nacional no podía convertirse en realidad clara si no se pensaba en la suerte del pueblo *sumergido,* del hombre explotado por el hombre, para quien la democracia ha sido redención incompleta; por otra parte, el espíritu argentino no vive aislado en el Nuevo Mundo: la fraternidad, la unión moral de nuestra América, la fe en la "magna patria", son imperativos necesarios de cada desenvolvimiento nacional. Poseída de esas verdades, inflamada por esos entusiasmos, la palabra de Ripa Alberdi cobraba alta elocuencia. "En el seno de estas inquietudes —decía refiriéndose a la revolución universitaria— está germinando la Argentina del porvenir". Y en otra ocasión afirmaba: "En el alma de la nueva generación argentina ha comenzado a dilatarse la simpatía hacia las naciones hermanas. . .", llamando a este hecho "especie de expansión de la nacionalidad". Llega a ofrecer a México sangre argentina para la defensa del territorio. . . Y en Lima, con noble indiscreción, afrontando con serena valentía la hostilidad de una parte de su auditorio, predica el sacrificio de los rencores estériles en aras de la América futura que verá "la emancipación del brazo y de la inteligencia".

En verdad, lo que de la obra de Héctor Ripa Alberdi nunca deberemos echar en olvido es este manojo de páginas del combatiente universitario que se exaltó hasta convertirse en soldado de la magna patria.

DON RAMON DEL VALLE-INCLAN *

EL AMIGO DE AMERICA

DON RAMÓN del Valle-Inclán fue amigo de América porque vivió su América íntimamente. La vivió íntimamente en la edad en que ínti-

[1] *Valoraciones,* de La Plata.
* *La Nación,* Buenos Aires, 26 de enero de 1936.

mamente se penetra en las cosas vitales: en la juventud temprana. Era joven de veinte años, o de muy poco más, cuando fue a México. No era entonces ni siquiera escritor: apenas aprendiz de periodista. Trabajó cerca de Gutiérrez Nájera, si no me equivoco; de Urbina, de Díaz Dufoo. Conoció el México de Porfirio Díaz, con su paz augusta, con su renacimiento de opulencia —como en toda América— después de ochenta años de transformación y tránsito desde la organización colonial, allí vasta y compleja, hasta la vida nueva de aire europeo, de estilo siglo XIX. La ciudad capital tenía entonces solemnidad y reposo de monumento. Pero el campo, las aldeas, los pueblos, que Valle-Inclán conoció, no sabemos bien cómo, revelaban otro México: arcaico, incomunicado, dolorido.

Volvió Valle-Inclán a España. Se hizo escritor, se hizo famoso. De pronto, durante uno de esos períodos de la edad madura en que, sin razón sabida, resucitamos y reconstruimos períodos de nuestro pasado, sintió la nostalgia de sus años juveniles de América. Había estado en Cuba, tal vez de paso; conoció la Argentina, en visita, ya hombre maduro; pero su América vivida era México. Y a México volvió, después de unos veinticinco años de ausencia. El país estaba transformado de nuevo: en vez del aire europeo, buscaba el propio; creía tener ya derecho a él. Faltaba la paz imperial; pero el campo, la aldea, hablaron por fin. Valle-Inclán sintió el gozo de la renovación como el más revolucionario de los mexicanos. Hizo tres disertaciones —admirables— sobre su concepción del porvenir humano y terminó profetizando que "bajo el nuevo arco de justicia todos nos salvaremos". Y al despedirse estrechaba la mano del indio rebelde:

Indio mexicano,
la mano en la mano...
Lo primero:
colgar al encomendero.

Entre los encomenderos de hoy incluía tanto criollos como españoles. Su dureza de revolucionario lo hacía intransigente con los españoles de América. Como Las Casas, como Mina, se sentía capaz de pelear contra los suyos en defensa de la justicia. Pero su fantasía le hacía ver encomenderos en muchos hombres de trabajo y de sacrificio.

Si se inquiría de él cómo conciliaba sus ideales renovadores con su tradicionalismo de carlista, procedía como el personaje de Galdós que redactaba una "historia lógico-natural de España":

> Al revés de la dinastía actual, en que todo se adultera, el carlismo habría representado el regreso a la tradición española genuina, a la medieval, sin influencia de Austrias ni de Borbones. Y eso, ya se sabe, quiere decir cortes auténticas, libertades municipales, gremios de trabajadores, ejidos comunales... De ahí habría resultado cómodo el paso hacia nuevas normas de justicia social.

Bien es verdad que cuando se le preguntaba cómo podía entenderse con los carlistas, replicaba: "Es que hay dos clases de carlistas: los otros y yo. A los otros ni los miro ni los trato".

Al fin, del cultivo de su América salió el fruto maduro que es *Tirano Banderas.* Gentes pueriles quieren identificar el personaje y el país. Se equivocan: no hay clave. Hay, sí, reminiscencias francas, y hasta errores fingidos, como llamarle de pronto Don Telésforo al personaje que en la novela se llama Don Celestino: transparente alusión a Telésforo García, español distinguido, por la cultura intelectual y por la actividad práctica, que residió largos años en México. En el presidente Banderas puso rasgos de caudillos de todas partes, despóticos o benévolos; de Porfirio Díaz como de Hipólito Irigoyen. El apóstol de la regeneración recuerda a Martí, a Madero. Santa Fe de Tierra Firme es una América en síntesis; el procedimiento está declarado en el habla de los personajes: dialecto en que confluyen —deliberadamente— formas de expresión de México, de Cuba, del Perú, de Venezuela, de Chile, del Río de la Plata.

La obra estiliza con rara perfección acontecimientos típicos de la vida pública en la América española. Rara perfección, en que el autor vive la vida de su novela en el plano de la contemplación purificadora, sin participación apasionada como la que hinche de indignación las páginas de *Amalia,* pero sin la fría distancia presuntuosa, engendradora del desdén y la sátira.

PURIFICACIONES

En *Tirano Banderas* pone Valle-Inclán iguales procedimientos que en muchas de sus obras de asunto español: tales las novelas y las tragicomedias de *La guerra carlista.* El dialecto de sus personajes populares no es local: es sintético, urdimbre de Castilla y trama de León, matiz de hilos de Asturias, o de Aragón, o de Andalucía. Y los lugares no son lugares: el escenario es España, la España total. Ni en los personajes hay rasgos, toques, accidentes locales ni temporales. En sus conversaciones, Valle-Inclán decía: "Para... (aquí nombre de pintor famoso), el gitano es su cara verdimorena, es su traje. Eso es equivocado. Hay que buscar al gitano en su esencia".

Su estética, clara y profunda, concebida y expresada con exactitud exquisita en *La lámpara maravillosa,* aconseja anular las horas. Las horas son el símbolo de la mutación. Y hay que anular la mutación, la variación, la dispersión. Su estética busca los arquetipos: estética de las normas clásicas, que él enlaza metafísicamente con el quietismo místico. Así se levanta, ascendiendo sobre las rocas de mármol de Grecia, hasta contemplar las cimas de la mística cristiana y de la mística búdica.

A veces, sí, quiso pintar épocas: le atrajo la de Isabel II, "la reina castiza". Entonces se sumergió en el pasado, revolviendo libros, manuscritos, periódicos, hojas sueltas, pasquines, recogiendo oralmente hechos, dichos, coplas. De ahí debía salir la esencia de aquel mundo desaparecido. Pero se imponía otra purificación: la destilación de los materiales de trabajo. Cuando acabó de escribir la primera novela de la serie de *El ruedo ibérico,* estimó que el material quedaba demasiado crudo, que la obra quedaba demasiado próxima a la crónica. Y entonces se sentó —en su cama, como Stevenson, enfermo dominador de la enfermedad, a la manera de Valle-Inclán— a reescribir su novela. ¡Ejemplo para todos los escritores del mundo hispánico!

ASCENSION

Valle-Inclán se hizo escritor, realmente, después de cumplidos los treinta años. Su ejercicio previo, como provisional, eran periodismo y traducciones. Como suyo, apenas había publicado cuentos. Cuando se decide a ser novelista, está en dominio pleno de la expresión. Pero no supo eludir vicios de la época: había en el ambiente demasiado D'Annunzio, demasiados cisnes y lagos, demasiadas "principesse incestuose", como dice Marinetti; hasta —no va desacato— demasiado Verlaine. Las *Sonatas* se resienten. Pero en aquel refinamiento artificial había protesta contra el realismo prosaico, con restos de romanticismo casero, de la época de la Restauración. La señal de protesta la dio Rubén, llevando a España nuestra revolución de América (Rubén: otro lazo con nuestro mundo. "Era esencialmente bueno —conversaba don Ramón. Tenía fallas de hombre. Pero ninguno de los pecados del ángel: ni ira, ni soberbia, ni envidia").

Con los años, Valle-Inclán se alejó de las modas versallescas. Tenía naturaleza bravía de conquistador, no de cortesano; como a Hernán Cortés, "no se le daba nada de traer muchas sedas e damascos, ni rasos, sino llanamente e muy polido". Pero conquistador como Bernal Díaz, capaz de romper los hierros con que se marca a los indios. La literatura era sólo uno de sus caminos posibles. La adopta definitivamente después de su mutilación: mutilación que lo obliga a decidirse a abandonar sus sueños de caballero andante, fuera de lugar en tiempos de guerra a máquina y conquistas de mercados. Pero su literatura tenía que compendiar, al fin, todos los caminos. El novelista se va haciendo recio. Degüella sus cisnes, como dice en *La lámpara maravillosa* (González Martínez, el poeta de México, había dicho ya: "Tuércele el cuello al cisne"). Deja las sedas y busca el hierro. Hay sonido de hierro en *La guerra carlista.* Pero no ha perdido las cualidades compensatorias. En *Los cruzados de la causa* —obra maestra no muy leída— hay ternura congojosa junto a fiera barbarie. Y cuando se le pide teatro para niños, crea este puro deleite: *La cabeza del dragón.*

Después, no se estanca, no se repite. De recio se vuelve acre. Fija su atención en la locura humana; cada pueblo se revela, mejor que en toda otra cosa, en sus maneras de locura. Crea esos desfiles goyescos que bautiza con el nombre de "esperpentos". Y en *El ruedo ibérico* cuenta la historia de la insensatez hecha gobierno, hecha corte.

SABER Y CONVERSACION

Si Valle-Inclán no hubiera escrito *La lámpara maravillosa,* libro de finas calidades filosóficas, breve y denso, el investigador tendría que recomponer con sumo esfuerzo el pensamiento de este artista creador. Pero el libro no dice, o dice a medias, muchas cosas que la conversación revelaba.

Valle-Inclán no leía mucha literatura. Tenía, en cambio, lecturas de teología y de mística; información —sin ninguna aquiescencia pueril o insensata— sobre magia y demonología, sobre astrología y alquimia. Buen contemplador de artes plásticas. En ocasiones daba pormenores recónditos sobre casos históricos, o sobre hechos geográficos, o sobre plantas de farmacopea, o sobre minerales. Y ¡desde luego! leía tratados sobre las artes de la guerra.

Su conversación no era torrencial; inagotable sí (doy el testimonio de ocho días de viaje compartido). Todos los temas se levantaban rápidamente a plano superior: don espontáneo de espíritu grande. Asombraba tanto saber curioso que nunca se lucía en escritos, que servía sólo para exprimirse entre muchos jugos que alimentaban la obra de arte: otro ejemplo singular para artistas del mundo hispánico.

Sólo quien haya oído largamente esta conversación conocerá todos los secretos y razones del arte de Valle-Inclán. En español no sólo tenemos pocos autores de memorias y de cartas: no tenemos Boswells ni Eckermanns. Hay conversadores estupendos, como Unamuno; pero escriben tanto, que se revelan íntegros. Aplican el consejo: "Every man his own Boswell". Para don Ramón hizo grave falta el Boswell.

En 1920, después de dos años en que su presencia en Madrid no era muy constante, se instaló allí y dio en asistir con regularidad a las tertulias de café donde se reunían principalmente los redactores de la revista *España:* Luis Araquistain, Enrique Díez-Canedo, Manuel Azaña, Luis Bello, Juan de la Encina, Manuel Pedroso; en ocasiones, Antonio Machado, Eugenio d'Ors, Américo Castro, José Moreno Villa. . . La palabra de Valle-Inclán estaba en su plenitud. Nos sentíamos ante singular espectáculo, en que la madurez templaba y doraba los ímpetus, antes bravíos en exceso, según todas las noticias. Araquistain comentó el suceso en *La Voz,* el diario nuevo de entonces, bajo el título: "Valle-Inclán en la corte". Hasta el corresponsal del *New York Times* se creyó obligado a hablar del tema.

Tienen fama las fábulas que relataba don Ramón. Eran la historia soñada, las hazañas del frustrado conquistador. Gómez de la Serna ha contado "De cómo perdió el brazo don Ramón del Valle-Inclán": siete versiones recogidas de labios del protagonista. Ninguna, claro es, tiene nada que ver con la mediocre realidad. Al avanzar la madurez, las fábulas, o habían desaparecido, o se habían reducido a muy poco. Pude observar que Valle-Inclán nunca decía mentira sobre nadie, ni menos contra nadie. Sólo su persona podía ser pretexto para la fábula: era una manera, otra manera, de creación.

ALFONSO REYES *

AL FIN, el público se convence de que Alfonso Reyes, ante todo, es poeta. Como poeta empiezan a nombrarlo las noticias casuales: buena señal. Buena y tranquilizadora para quienes largo tiempo defendimos entre alarmas la tesis en cuyo sostén el poeta nos dejaba voluntariamente inermes.

Cuando Alfonso Reyes surgió, hace veinte años, en adolescencia precoz, luminosa y explosiva, se le aclamó poeta en generosos y fervorosos cenáculos juveniles. Estaba lleno de impulso lírico, y sus versos, al saltar de sus labios con temblor de flechas, iban a clavarse en la memoria de los ávidos oyentes:

La imperativa sencillez del canto...
Aquel país de las cigarras de oro,
en donde son de mármol las montañas...
¡Amo la vida por la vida!...
A mí, que donde piso siento la voz del suelo
¿qué me dices con tu silencio y tu oración?

Aquel momento feliz para la juventud mexicana —el momento de la revista *Savia Moderna*, de la Sociedad de Conferencias— pasó pronto. Con más brío, con mayor solidez, vendría el Ateneo (1909); la edad de ensueño y de inconsciencia había terminado: el Ateneo vivió entre luchas y fue, en el orden de la inteligencia pura, el preludio de la gigantesca transformación que se iniciaba en México. La Revolución iba a llamar a todas las puertas y marcar en la frente a todos los hombres; Alfonso Reyes, uno de los primeros, vio su hogar patricio, en la cima de la montaña, desmantelado por el huracán que nacía:

¡Ay casa mía grande, casa única!

* En *La Nación*, Buenos Aires, 2 de julio de 1927, *Repertorio Americano*, San José, diciembre 1927, recogido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Babel [1928].

El poeta ocultó su canción ante la tormenta. Canción es autobiografía; la suya iba toda en símbolo y cifra, y todavía tuvo empeño en esconderla. Después el guardarla se hizo hábito. Era

cancioncita sorda, triste...
canción de esclava que sabe
a fruto de prohibición...

Toda en símbolo y cifra; rica en imágenes complejas, en figuras sutiles, con hermetismos de estirpe rancia o de invención novísima, pero transparente para la atención afectuosa. Canción cargada de resonancias sentimentales: mientras los ojos se van tras los iris del torrente lírico, el oído reconstruye con las resonancias la historia íntima, historia de alma intensa en la emoción y en la pasión. Y así, en la *Fantasía del viaje* el asombro de los espectáculos nuevos ("¡he visto el mar!") se funde con la tragedia de la casa paterna, del paisaje nativo que se ha quedado atrás, con sus fraguas de metal y sus campos polvorientos. Principia la odisea: bajo la máscara homérica suena el lamento de la despedida, la "Elegía de Itaca":

¡Itaca y mis recuerdos, ay amigos, adiós!

Y el hombre que prueba el sabor salado del pan ajeno hace su camino entre ímpetus y desfallecimientos. Cayendo y levantando, acaba por confiarse a la vida:

Remo en borrasca,
ala en huracán:
la misma furia que me azota
es la que me sostendrá.

Se hace dura la vida; pero en mitad de las tormentas sobrevienen días puros, días alcióneos, de cielo diáfano, de aire tibio, sin el rumor ni el ardor de la primavera:

Si a nuevas fiestas amanezco ahora,
otras recuerdo con un llanto súbito...

Las lámparas del hogar nuevo, encendidas trabajosamente en tierra extraña, son por fin señales de paz, a cuya luz se descubre en la valerosa compañera "la vibración de plata —hebra purísima— de la primera cana" y se saborea la "voz de niño envuelta en aire" y el "claro beso impersonal" del hijo a los padres.

Después la vida le devuelve parte de los dones hurtados y le cumple triunfos prometidos; la resucitada juventud recobra la voz, ahora con resonancias nuevas: sobre las notas cálidas, de pecho de ave, domina el timbre metálico de la ironía, óxido de los años... Pero es ironía sin hieles, que persigue guiños y fantasías de las cosas en vez de flaquezas humanas; cabriola de ideas, danza del ingenio. Los ojos se regalan fiestas

y viajes; las ciudades, reducidas a síntesis cubistas, desfilan en procesiones irreales: como a todo viajero de mirar intenso, se le encogen en signos mágicos con que se evoca el espíritu del lugar.

Con los años, todo poeta lírico, cargado de vida contradictoria, de emociones complejas, tiende a poeta dramático. En Alfonso Reyes, el drama ha llegado: su obra central, donde ha concentrado la esencia de su vida y de su arte, es un poema trágico: *Ifigenia cruel.*

En el instante que atravesamos, Grecia ha entrado en penumbra: no sabemos si para eclipse pasajero o para sombra definitiva. Excepciones ilustres (¡Santayana! ¡Paul Valéry!) las hay, y son raras. Pero en los tiempos en que descubríamos el mundo Alfonso Reyes y sus amigos, Grecia estaba en apogeo: ¡nunca brilló mejor! Enterrada la Grecia de todos los clasicismos, hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible. Soplaba todavía el viento tempestuoso de Nietzsche, henchido del duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisíaco; en Alemania, la erudición prolífica se oreaba con las ingeniosas hipótesis de Wilamowitz; en los pueblos de lengua inglesa, el público se electrizaba con el sagrado temblor y el irresistible oleaje coral de las tragedias, en las extraordinarias versiones de Gilbert Murray, mientras Jane Harrison rejuvenecía con aceite de "evolución creadora" las viejas máquinas del mito y del rito; en Francia, mientras Victor Berard reconstruía con investigaciones pintorescas el mundo de la *Odisea,* Charles Maurras, peregrino apasionado, perseguía la transmigración de Atenas en Florencia.

De aquella Hélade viviente nos nutrimos. ¡Cuántas veces después hemos evocado nuestras lecturas de Platón; aquella lectura del *Banquete* en el taller de arquitectura de Jesús Acevedo! Aquel alimento vivo se convertiría en sangre nuestra; y el mito de Dionisos, el de Prometeo, la leyenda de la casa de Argos, nos servirían para verter en ellos concepciones nuestras.

La *Ifigenia cruel* está tejida, como las canciones, con hilos de historia íntima. El cañamazo es la leyenda de Ifigenia en Táuride, salvada del sacrificio propiciatorio en favor de la guerra de Troya y consagrada como sacerdotisa de la Artemis feral entre los bárbaros. En la obra de Alfonso Reyes, la doncella trágica ha perdido la memoria de su vida anterior. Cuando Orestes llega en su busca, ella rehúsa acompañarlo, contrariando la tradición recogida por Eurípides. Orestes, espoleado por las urgencias rituales de su expiación, que es la expiación de toda su raza, se lleva la estatua de Artemis. Ifigenia se queda en la tierra extraña. En la concep-

ción primitiva de Alfonso Reyes, Ifigenia se ponía a labrar un ídolo nuevo, una nueva Artemis, para sustituir la que le arrancan Orestes y Pílades. En la versión definitiva de la tragedia, le basta aferrarse a la nueva patria.

Quien sepa de la vida de Alfonso Reyes sentirá el acento personal de su *Ifigenia cruel:*

Ando recelosa de mí,
acechando el golpe de mis plantas,
por si adivino adónde voy...

Es que reclamo mi embriaguez
mi patrimonio de alegría y dolor mortales.
¡Me son extrañas tantas fiestas humanas
que recorréis vosotras con el mirar del alma!...

Hay quien perdió sus recuerdos
y se ha consolado ya...

Y cambia el sueño de los ojos
por el sueño de su corazón...

Alfonso Reyes se estrenó poeta; pero desde sus comienzos se le veía desbordarse hacia la prosa: su cultura rebasaba los márgenes de la que en nuestra infantil América creemos suficiente para los poetas; su inteligencia se desparramaba en observaciones y conceptos agudos, si no estorbosos, al menos inútiles para la poesía pura.

Su cultura era, en parte, fruto de la severa disciplina de la antigua e ilustre Escuela Preparatoria de México; en parte, reacción contra ella. Ser "preparatoriano" en el México anterior a 1910 fue blasón comparable al de ser "normalien" en Francia. Privilegio de pocos era aquella enseñanza, y quizá por eso escaso bien para el país: a quienes alcanzó les dio fundamentos de solidez mental insuperable. De acuerdo con la tradición positivista, la escala de las ciencias ocupaba el centro de aquella construcción; hombres de recia contextura mental, discípulos de Barreda, el fundador, vigilaban y dirigían el gradual y riguroso ascenso del estudiante por aquella escala. A la mayoría, el paso a través de aquellas aulas los impregnó de positivismo para siempre. Pero Alfonso Reyes fue uno de los rebeldes: aceptó íntegramente, alegremente, toda la ciencia y toda su disciplina; rechazó la filosofía imperante y se echó a buscar en la rosa de los vientos hacia dónde soplaba el espíritu. Cuando se alejó de su *alma mater,* en 1907, bullían los gérmenes de revolución doctrinal entre la juventud apasionada de filosofía. Tres, cuatro años más y el positivismo se desvanece en México, cuando en la política se desvanece el antiguo régimen.

En la obra de Alfonso Reyes la influencia de su Escuela se siente en el aplomo, en la plenitud de cimentación. Al principio se extendía a más, aun contrariando su deseo; todavía en *El suicida* (1917), junto a páginas

de fina originalidad, hay páginas de "preparatoriano", con resabios de la escolástica peculiar de aquel positivismo.

Fuera de su Escuela, olvidadiza o parca para las humanidades, hubo de buscar también sus orientaciones literarias. Lector voraz, pero certero, sin errores de elección; impetuoso que no se niega a sus impulsos, pero les busca el cauce mejor, su preocupación fue no saber nada a medias. Hizo —hicimos— largas excursiones a través de la lengua y la literatura españolas. Las excursiones tenían la excitación peligrosa de las cacerías prohibidas; en América, la interpretación de toda tradición española estaba bajo la vigilancia de espíritus académicos, apostados en su siglo xviii (¡reglas!, ¡géneros!, ¡escuelas!), y la juventud huía de la España antigua creyendo inútil el intento de revisar valores o significados. De aquellas excursiones nacieron los primeros trabajos de Alfonso Reyes sobre Góngora, explicándolo por el impulso lírico que en él tendía "a fundir colores y ritmos en una manifestación superior", y sobre Diego de San Pedro, definiendo su *Cárcel de amor* como novela perfecta en la elección del foco, al colocarse el autor dentro de la obra, pero sólo como espectador. Y de los temas españoles se extendió a los mexicanos; en uno de sus estudios, inconcluso y ahora sepulto entre los folletos inaccesibles, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX,* apuntó observaciones preciosas sobre las relaciones entre la literatura y el ambiente físico en América.

De aquellas excursiones pudo pasar, en 1913, a desempeñar la primera cátedra de filología española que existió en México, en aquella quijotesca jornada en que creamos, sin ayuda oficial, los cursos superiores de humanidades en la Universidad; pudo pasar en Madrid a ser uno de los obreros de taller en el Centro de Estudios Históricos y la *Revista de Filología Española,* bajo la mano sabia, firme y bondadosa de Menéndez Pidal, junto al cordial estímulo y la ejemplar disciplina de Américo Castro y Navarro Tomás.

Se puso íntegro en esas labores; entre 1915 y 1920 va dando sus estudios y ediciones del Arcipreste, de Lope, de Alarcón, de Calderón, de Góngora, de Quevedo, de Gracián, su versión del *Cantar de Mio Cid,* en prosa moderna. Y de él, de esos trabajos, proviene una porción interesante de las nociones con que se ha renovado en nuestros días la interpretación de la literatura española: desde el medieval empleo cómico del yo en el Arcipreste hasta el significado del teatro de Alarcón como "mesurada protesta contra Lope".

En aquellos años de Madrid no sólo las investigaciones del pasado literario lo absorbían; sobre la montaña oscura y honrada de las papeletas se alzaba todavía la página semanal de *El Sol,* con disquisiciones sobre historia (de allí ha podido entresacar el ingenioso volumen de *Retratos reales e imaginarios*); se alzaba, por fin, la arboleda de las traducciones —Sterne, Chesterton, Stevenson—: los editores de Madrid vivían el período más febril de su furia de lanzar libros extranjeros.

Alfonso Reyes se puso íntegro en sus labores, porque no sabe ponerse de otro modo en nada; pero suspiraba por la pluma libre, para la cual le quedaban ratos breves. El trabajo del investigador, del erudito, del filólogo, aprisiona y devora; en sus cartas —cartas opulentas, desbordantes— se quejaba él de la tiranía creciente de la "pantufla filológica". Habría podido agregar, como Henri Franck en parejo trance: "¡Pero danzo en pantuflas!"

Y de sus danzas furtivas, en ratos robados, salían los versos, los cuentos, los ensayos, las notas mínimas y agudas. Con ellos, sumándolos a escritos anteriores de México o de París, van saliendo los libros libres: *Cartones de Madrid, El suicida, Visión de Anáhuac, El plano oblicuo, El cazador.* Después, en años de libertad, vienen los tomos de versos y la *Ifigenia,* el *Calendario,* las cinco series de *Simpatías y diferencias.*

En Alfonso Reyes, el escritor de la pluma libre es de tipo desusado en nuestro idioma. Buscando definirlo, clasificarlo (¡vieja manía!), se le llama ensayista. Y se parece, en verdad, a ensayistas ingleses; no a la grave familia, filosófica y moralista, de los siglos XVII y XVIII, ni a la familia de polemistas y críticos del XIX, sino a la de los ensayistas libres del período romántico, como Lamb y Hazlitt. La literatura inglesa lo familiarizó temprano con esas vías de libertad. Pero su libertad no viene sólo del ejemplo inglés; es más amplia. Tuvo él la singular fortuna de convivir desde la adolescencia con espíritus abiertos a toda novedad, para quienes todo camino merecía los honores de la prueba, toda fantasía los honores de la realización. Pudo, entre tales amigos, concebir, escribir, discutir la más imprevista literatura; adquirió, así, después de vencer la pesada herencia del "párrafo largo", soltura extraordinaria; Antonio Caso, uno de los amigos, la definía como el poder de dar forma literaria a toda especie de "ocurrencias". Sus ensayos convertían en certidumbre el dicho paradójico de Goethe: "La literatura es la sombra de la buena conversación". Concepto nuevo, atisbo psicológico, observación de las cosas, comparación inesperada, invención fantástica, todo cabía y hallaba expresión, cuajaba en estilo ágil, audaz, de toques rápidos y luminosos.

En la más antigua de sus páginas libres, junto a la fácil maestría de la expresión se siente aún el peso de las reminiscencias: es natural en el hombre joven completar la vida con los libros. Entre sus cuentos y diálogos de *El plano oblicuo* los hay, como el episodio de Aquiles y Helena, cargados de literatura —de la mejor—; pero hay también creaciones rotundas y nuevas, como "La cena", donde los personajes se mueven como fuera de todo plano de gravitación; hay fondos espaciosos de vida y rasgos de ternura rápida, entre piruetas de ingenio, en "Estrella de oriente", en las memorias del alemán comerciante y filólogo. ¡Lástima que el cuentista no haya perseverado en Alfonso Reyes!

El hombre de imaginación, de sentidos ávidos y finos, nos ha dado al menos la *Visión de Anáhuac*, "poema de colores y de hombres, de monumentos extraños y de riquezas amontonadas", dice Valéry Larbaud, colorida reconstrucción del espectáculo del México azteca, centro de la civilización esparcida en aquella majestuosa altiplanicie, "la región más transparente del aire"; el observador nos ha dado los *Cartones de Madrid*, apuntes sobre el espectáculo renovadamente goyesco de la capital española, dentro de la altiplanicie castellana, desnuda, enérgica, erizada en picos y filos. Aquellas dos altiplanicies, semejantes para la mirada superficial, opuestas en su esencia profunda, preocupan al escritor: en ellas están las raíces de la enigmática vida espiritual de su patria.

Porque en Alfonso Reyes todo es problema o puede serlo. Su inteligencia es dialéctica: le gusta volver del revés las ideas para descubrir si en el tejido hay engaño; le gusta cambiar de foco o punto de vista para comprobar relatividades. Antes perseguía relaciones sutiles, rarezas insospechadas; ahora, convencido de que las cosas cotidianas están henchidas de complejidad, se contenta con señalar las antinomias invencibles con que tropezamos a cada minuto. "Antes coleccionaba sonrisas; ahora coleccionando miradas".

Pero la convicción de que el universo es antinómico no lo lleva a ninguna forma radical de pesimismo; el fatalismo de su pueblo no hace presa en él; nunca será fatalista, sino agonista, luchador. Como artista sabe que las antinomias del universo se resuelven, para el sentido espectacular, en armonías, y una mañana de luz, después de una noche de lluvia, nos da la fe, siquiera momentánea, en el equilibrio esencial de las cosas: "la inmarcesible faz del mundo brilla como en el primer día". Y sabe que en la creación artística el impulso lírico impone ritmos a la discordancia.

Concibe el impulso lírico —su teoría juvenil, que largamente discutimos, pero que nunca recibió vestidura final— como forma de la energía ascendente de la vida. Conoce, siente los valores del impulso vital, de la intuición, del instinto. Pero no se confía solamente a ellos; sabe que pueden flaquear, traicionar.

Cuando, en oposición al positivismo, cundieron las triunfantes filosofías de la intuición, empeñadas en reducir la inteligencia a mera función útil y servil, pudo pensarse que Alfonso Reyes encontraría en ellas la justificación y la ampliación de sus conatos teóricos y hasta de su temperamento. No fue así; interesado hondamente en ellas, como sus amigos, resistió mejor que otros a la fascinación del irracionalismo. El impulso y el instinto, en él, llaman a la razón para que ordene, encauce y conduzca a término feliz.

Como su visión artística, su confianza en la desdeñada razón lo aleja del pesimismo. La razón, educada en la persecución de la verdad, dispuesta a no descansar nunca en los sitiales del error, a no perderse entre la niebla de las ideas vagas, a precaverse contra las ficciones del interés egoísta, es luz que no se apaga. Toda otra iluminación, quizá más

intensa, está sujeta a la desconocida voluntad de los dioses. Alfonso Reyes, poeta de emociones hondas, hombre de imaginación y de ingenio, ensayista cuya libertad llega a vestir las apariencias del capricho arbitrario, es el reverso del improvisador sin brújula y del extravagante sin norma: predica —y ejemplifica— para su patria, la fidelidad a la única luz firme, aunque modesta. Debajo de sus complejidades y sus fantasías, sus digresiones y sus elipses, se descubre al devoto de la noción justa, de la orientación clara, de la "razón y la idea, maestras en el torbellino de todas las cosas subconscientes".

Buenos Aires, 1927.

SALOMON DE LA SELVA *

CARTAS recientes me anuncian que Salomón de la Selva ha sobrevivido a la *Gran Guerra*. Son tantos, aun para quienes hemos nacido en países que no tomaron parte en el conflicto, los amigos o los conocidos que han muerto, o de quienes no se tienen noticias aún, que cabía abrigar temores sobre la suerte del poeta.

Salomón de la Selva se había alistado en el ejército de Inglaterra, a mediados de 1918, cuando acababa de publicar su primer libro de versos en inglés. Desde mediados de 1917, estaba pronto a entrar en filas, a pelear en la guerra justa: en el *training camp* había conquistado el derecho a ser teniente; pero el ejército de los Estados Unidos se mostraba reacio a admitirle si no adoptaba la ciudadanía norteamericana, y el poeta declaró que no abandonaría la de Nicaragua. Al fin, hastiado de gestiones inútiles, se alistó como soldado en el ejército de Inglaterra, patria de una de sus abuelas. Después del aviso de su llegada a Europa, las noticias faltaron durante meses; ahora sabemos que se halla cerca de Londres, y que de cuando en cuando visita los centros de reuniones literarias, donde se le acoge con interés.

Salomón de la Selva nació en León de Nicaragua, hace poco más de veinticuatro años. Cuando contaba doce, llegó a los Estados Unidos, y bien pronto, con rapidez infantil, adoptó el inglés en lugar del castellano, como lengua para sus incipientes ejercicios literarios. Durante unos cuatro años, leyó a los poetas ingleses. Y escribió, escribió torrencialmente. Regresó a Nicaragua; recobró el terreno perdido en su idioma natal; pero el ajeno le era ya más familiar, irrevocablemente, en el orden literario. En 1912, se halla de nuevo en los Estados Unidos, y no los

* Publicado en *El Fígaro*, La Habana (Cuba), Año XXXVI, Núm. 12, 6 de abril de 1919, pp. 288-289. Seguimos la versión corregida publicada por Alfredo Roggiano: *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*, México, 1961.

abandona hasta que la pasión de la justicia le lleva al ejército de los Aliados.

Le conocí en 1915, cuando la revista *The Forum*, de Nueva York, acababa de aceptarle para la publicación de su *Cuento del País de las Hadas*[1]. Por primera vez una composición suya aparecía en una revista de importancia.

Poco después nos unimos para organizar pequeñas reuniones a que asistían hombres de letras de las dos Américas. Allí, si no me equivoco, comenzaron los del Norte a poner atención en la poesía rotunda y pintoresca de Chocano, cuya visión externa del Nuevo Mundo es la más rica que hoy existe, en verso castellano o en verso inglés. Entre los poetas norteamericanos, amigos de Selva, se contaban ya Thomas Walsh, pulcro y cultísimo, ameno conversador, lleno de anécdotas sabrosas; William Rose Benet, el místico del *Halconero de Dios*, con su moderación de modales y su elevación de ideas; el sencillo y sonriente Joyce Kilmer, caído luego en tierra de Francia...

Después, Selva tuvo muchos amigos literarios, desde los pontífices cuya opinión *consagra* hasta los principiantes que admiran; estuvo de moda en los *cenáculos;* el decano de las letras norteamericanas, Howells, le dedicó caluroso elogio, sin conocerle personalmente, desde su tribuna crítica del *Harper's Magazine.* En fin, hasta causó extraña conmoción, en una solemnidad panamericana, atreviéndose a decir verdades duras en presencia de Roosevelt.

Memorable aquel episodio. No estuve presente, pero la prensa y las cartas me informaron de lo ocurrido. La reunión fue en el Club Nacional de las Artes, en febrero de 1917, y la organizaron las principales asociaciones de artistas y literatos. Presidía el poeta y novelista Hamlin Garland. Hablaron, entre otros, Thomas Walsh, el poeta; Alfred Coester, el autor de la *Historia literaria de la América española;* el popular dramaturgo Augustus Thomas; Ernest Peixotto, pintor y escritor ("sus descripciones de nuestra fauna y nuestra flora —dice una de las cartas— de nuestras estaciones y nuestros paisajes, revelaban gran delicadeza de gusto"); John P. Rice, catedrático de literatura española, traductor de Chocano y de otros poetas de nuestra lengua; Kermit Roosevelt, hijo del ex presidente. Se esperaba que, al final de la solemnidad, hablaría Roosevelt, y Mr. Garland así lo expresó; pero el improvisado discurso y los versos de Salomón de la Selva turbaron la atmósfera, y el estadista ilustre no tomó la palabra: Mr. Garland, intranquilo, cerró la reunión sin pedirle que hablara.

Salomón de la Selva era el último en el programa. La ceremonia había sido larga. "Ya habían dado las once —me escriben—; el público

[1] Sobre el poema y su éxito en Nueva York, P. H.U. publicó un breve comentario parafrástico en *Las Novedades*, Nueva York, 22 de julio de 1915, sin firma. Lo recoge en su antología Alfredo Roggiano.

estaba fatigado por los muchos discursos, y, cuando se anunció a Selva, presintieron nuevo fastidio, al tener que oír a *otro profesor*" (en aquel entonces, Selva enseñaba en Williams College). La gente comenzaba a marcharse. Pero apenas Selva comenzó a hablar, nadie pensó en abandonar el salón, y hasta regresaron los que se habían levantado para irse. El fuego de sus palabras se comunicó al auditorio, que le escuchó con atención y le aplaudió con furia. "Durante toda su disertación —escribe una dama—, sus cabellos estaban erizados". "Inconscientemente —escribe un poeta norteamericano—, lanzó a Roosevelt una mirada de fuego".

"Nicaragua es pequeña en extensión —dijo Selva, según *The New York Tribune*—, pero es poderosa en su orgullo. Mi tierra es tan grande como sus pensamientos; tan grande como sus esperanzas y sus aspiraciones. . . Amar a los Estados Unidos —como yo los amo— cuesta gran esfuerzo cuando mi propio país es ultrajado por la nación del Norte. No puede existir el verdadero panamericanismo sino cuando se haga plena justicia a las naciones débiles". Y los mismos conceptos aparecen en su poema, leído allí, bajo el título de "El corazón del soñador conoce su propia amargura", donde habla de los sueños de su adolescencia, cuando se representaba a la tierra del Sur como su madre y a la tierra del Norte como su novia.

Cualesquiera que sean las injusticias cometidas, debe reconocerse que al pueblo norteamericano le impresiona la voz de la justicia. Y el público que asistía a la ceremonia *pan-americana* aplaudió furiosamente las palabras inflamadas de Selva. Roosevelt —dicen las cartas—, se indignó; "dijo, a los que aplaudían, que su proceder era antipatriótico. No saben lo que hacen —insistía. A lo cual una dama entusiasmada contestó: "Aplaudimos la verdad".

El primer libro de versos de Salomón de la Selva, *Tropical Town and Other Poems*, sorprende por su variedad de temas y de formas. Hay quienes se sienten desorientados entre tanta riqueza, y no saben dónde hallar el hilo de Ariadna para el laberinto. A ésos podría atormentárseles diciéndoles que aun hay más, mucho más, en la obra de Salomón de la Selva —otros temas y otras formas que no hallan cabida en el volumen— y que, desde luego, hay más, mucho más, en su *personalidad*.

Para mí, la fuerza de unidad que anima su obra está en el delirio juvenil que se apodera del mundo por intuiciones rítmicas. Intuiciones de color, de forma, de sonido, de fuerza, de espíritu: todo se inflama bajo su toque.

Pero no es exclusivamente intuitivo, sino que posee cultura poética honda y gran caudal de recursos artísticos. Según el consejo de Stevenson —incomparable maestro de técnica literaria—, se ejercitó en todos los estilos: le he visto ensayar desde la lengua arcaica y los endecasílabos pareados de Chaucer, hasta el *free verse* de nuestros días. No en vano

dije que hay en su obra mucho más de lo que revela su primer libro, cuya mayor parte puede encerrarse dentro de las normas del siglo XIX. Hasta ahora, en verdad, cabe decir que Selva no se ha decidido a romper con el siglo XIX: el marco de sus inspiraciones comienza generalmente en Keats y Shelley y llega hasta Francis Thompson y Alice Meynell. Diríase que espera dominar su forma antes de lanzarse de lleno a las innovaciones: su buen gusto así nos lo haría esperar; diríase también que en medio del torbellino de la poesía "siglo XX", unos cuantos, entre los poetas jóvenes, prefieren atenerse, en general, a las formas consagradas. Así piensa —por el momento— Salomón de la Selva, según lo explica en una de sus cartas, donde ensaya definir su situación entre los grupos literarios de los Estados Unidos.

"Los poetas vivos —dice—, podrían distribuirse en tres grandes grupos: los poetas de ayer, los poetas de hoy y los poetas menores de treinta años. Los poetas de ayer son, por ejemplo, Edwin Markham, Howells, Henry Van Dyke, George Santayana, John Erskine, y aun otros de tono más moderno, como Bliss Carman (canadiense de origen), Richard Le Galliene (inglés residente aquí) y Thomas Walsh. Esos poetas habían publicado libros antes de 1912 y no les afectó el movimiento *modernista* iniciado en ese año, por Harriet Monroe con su revista *Poetry*.

"El segundo grupo comprende a todos los poetas que se entregaron a los nuevos metros o a la nueva retórica: Edgar Lee Masters, Amy Lowell, Robert Frost, Edwin A. Robinson, Vachel Lindsay, Carl Sandburg, y otros, que son, indisputablemente, los poetas de hoy. Un *hoy* que pudiera terminar pronto, a causa de su intensidad excesiva. La erupción del *verso libre* va disminuyendo: nunca llegó a dominar por completo a ninguno de los cinco poetas primeros que he nombrado. Masters publica ahora libros diferentes de su *Spoon River* en la forma: ha vuelto hasta el metro de la balada, y emplea frecuentemente los clásicos endecasílabos blancos. El verso libre sólo ha sido parte de los recursos de Amy Lowell: sus mejores versos son quizás los eneasílabos que abren su libro *Sword Blades and Poppy Seeds*. Frost nunca ha escrito *free verse*: su novedad consiste en el absoluto abandono de los *clisés* de la *literatura*, de los temas librescos. Robinson es aun más conservador que Frost en materia de métrica. Lindsay es realmente melodioso: su *Congo* y su *Firemen's Ball* y su *Chinese Nightingale* son mescolanzas de ritmos viejos...

"Los poetas menores de teinta años son legión. Entre ellos, los mejores son Edna St. Vincent Millay y Stephen Vincent Benet. Son admirables, la primera en su libro *Renascence*, el segundo en su balada "The Growing of the Hemp". Estos —y yo con ellos—, vuelven a las formas tradicionales del verso inglés. Representamos la continuidad que pide Alice Meynell en su famoso ensayo sobre los "Descivilizados".

Pero, al pensar así, digo que piensa provisionalmente. Porque el deseo de expresiones nuevas le llevará, de modo inevitable, a ensayar y experimentar. Lo ha hecho siempre, aunque sin atreverse a poner sus ensayos de forma nueva a igual altura que sus composiciones de forma tradicional. Le interesan los curiosos ensayos rítmicos de Amy Lowell, el clamor turbulento de Carl Sandburg, la puritana sobriedad de Frost. De lo que hará más tarde, tengo duda.

Para mí, su poesía se distingue ya, en el país de lengua inglesa donde comenzó a escribir, porque posee elementos que no abundan en los Estados Unidos: imágenes delicadas y música verbal. La imaginación norteamericana propende al realismo, a las concepciones claras y sin ornamentación: cuando se exalta, tiende a lo vasto sin contornos, como en Emerson, como en Whitman, como ahora en Sandburg o Lindsay. Fuera de Poe, apenas hay imaginativos del tipo de Coleridge, ni del tipo de Keats. Y en música verbal, la limitación no es menor. En cambio, Inglaterra es patria, no sólo de grandes poetas imaginativos, sino de grandes magos del ritmo. En Inglaterra, pues, mucho más próxima que Norteamérica a la cultura y a los gustos latinos, encontrará Selva el campo propio para su desarrollo ulterior.

He discurrido ya tan largamente en torno a su obra, que apenas me queda espacio para dar idea de sus temas. Desde luego, me aventuro a afirmar que el primer deber literario de todo hispanoamericano que sepa inglés es leerle; el segundo deber será traducirle —lo cual no sería favor, sino gratitud, porque Selva ha vertido al inglés a no pocos de nuestros poetas.

La parte más interesante del libro es, para nosotros, la sección "Mi Nicaragua", colección de acuarelas sorprendentes por lo delicadas y justas. Principia con la acuarela más breve de todas, la que da título al libro, "Tropical Town", y termina, saliéndose ya de la visión pictórica, con el inolvidable grito, "rojo como flamenco", de la ceremonia panamericana.

Las otras secciones tienen menos cohesión: hay paisajes de la Nueva Inglaterra, madre espiritual de los Estados Unidos; hay versos de ira y de amor para la tierra en que escribía sus versos ingleses (¡oh Rubén Darío, autor a un tiempo mismo de la "Oda a Roosevelt" y de la "Salutación al águila"!); hay canciones inspiradas en motivos populares o en las deliciosas rimas infantiles de su hermana; hay poemas inspirados por obra de arte —Bach, Giorgione, Cellini—; hay creaciones de fantasía que se agitan "en danzas etéreas", como el encantador *Cuento del País de las Hadas;* hay salmos de amor ideal y hay gritos crueles sobre el hambre y el odio. Y todo lo ha vivido el poeta. El lo dice: "He de vivir las canciones que canto para salvarlas de la muerte". Sí, aunque el "decir las cosas bien" aparezca como signo de artificialidad a los ojos de los superficiales, es verdad. Todo lo ha vivido el poeta.

Minneapolis, 1919.

POESIA ARGENTINA CONTEMPORANEA *

La antología de Julio Noé [1] resulta, apenas lanzada al público, obra indispensable en su especie. Es constante la fabricación de antologías, totales o parciales, de la América española; pero esta labor, que en Francia o Inglaterra o Alemania se estima propia de hombres discretos, entre nosotros ha caído en el lodazal de los oficios viles. Pide valor, heroicidad literaria, sacarla de allí, cuando se sabe que el decoroso trabajo ha de ir a rozarse y luchar en la plaza pública con la deplorable mercadería de Barcelona. "La ordenación de una antología —cree Julio Noé— no es empresa de las más arduas". ¿Modestia, quizás? Su esfuerzo no ha sido fácil; lo sé bien. En América se levanta junto al de Genaro Estrada en *Poetas nuevos de México* (1916) [2]. Aquí como allí, se ciñe la colección a la época que arranca del *modernismo*, momento de irrupción y asalto contra el desorden y la pereza romántica; aquí, como allí, acompañan a cada poeta apuntaciones breves y exactas sobre su vida, su obra y la crítica que ha suscitado (no siempre alcanza Noé la precisión de Estrada; ¿por qué a veces faltan fechas en la bibliografía?). En la Argentina no ha entrado en completo eclipse la clara tradición de Juan María Gutiérrez, cuya *América poética* de 1846 —antes herbario que jardín, porque el tiempo favorecía los *yuyos* y no las flores— asombra por la solidez de su estructura y la feliz elección de cosas de sabor y carácter, como los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo. A la obra de Noé no le faltan precedentes estimables en los últimos años: la colección de Puig, la de Barreda, la de Morales, útiles por la cantidad (excepto la de *Poetas modernos*, buena en su plan, en su empeño de brevedad, pero deslucida en la elección arbitraria) [3]. Ninguna como la de Noé realiza el arquetipo orgánico y rotundo, alzándose como torre de cuatro cuerpos, donde la figura atlantea de Lugones constituye sola el primero y sostiene los tres superiores.

La obra incita a trazar el mapa político de la poesía argentina contemporánea. El punto de partida de Julio Noé es el año de 1900; antes, entre los poetas de la antología, muy pocos tenían versos en volumen; de esos pocos volúmenes, uno solo era importante: *Las montañas del oro*, de Lugones (1897). Pero la inauguración oficial de la poesía contemporánea en la Argentina es la publicación de las *Prosas profanas*, de Rubén

* En *Valoraciones*, tomo 3, La Plata, marzo 1926, recogido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Babel [1928].

[1] *Antología de la poesía argentina moderna*, 1900-1925, con notas biográficas y bibliográficas, ordenada por Julio Noé, Ed. de *Nosotros*, Buenos Aires, 1926.

[2] Después se ha publicado otra de igual calidad: *La poesía moderna en Cuba*, de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Madrid, 1926.

[3] Después de la antología de Noé se ha publicado otra, interesante, de poetas surgidos desde 1921: *Exposición de la actual poesía argentina*, de Pedro Juan Vignale y César Tiempo (1927).

Darío, en Buenos Aires (1896). Darío representaba entonces el ala revolucionaria de la literatura en todo el idioma castellano. A poco, con Lugones, se destaca una extrema izquierda, especialmente desde *Los crepúsculos del jardín*, cuya amplia difusión en revistas, desde antes de comenzar el nuevo siglo, provoca una epidemia continental de sonetos, a la manera de "Los doce gozos": el contagio se ve en *Harpas en silencio*, de Eugenio Díaz Romero (1900); para entonces ha cruzado el río, y hace egregia víctima en Julio Herrera y Reissig. En 1907, la aparición de Enrique Banchs tuvo carácter de acontecimiento como revelación personal, pero no modifica el mapa político; Banchs no es más revolucionario que Lugones. Para 1915, cuando surge Fernández Moreno, Darío es ya el centro; Lugones continúa en la izquierda; pero *Las iniciales del misal*, con su revolucionaria simplificación, dan la nota extrema. Simultáneamente, con el *Cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes, se anunciaba, despertando todavía pocas sospechas, la novísima extrema izquierda; en 1925 la vemos frondosa y arrogante en las "revistas de vanguardia", *Proa* y *Martín Fierro*. Durante los últimos años el incesante empuje de los grupos nuevos ha alterado las situaciones y las relaciones; Lugones no puede parecernos ya de la izquierda, sino del centro; y desde hace pocos meses, con sus declaraciones contra el verso libre de los nuevos, principia a erigirse en capitán de las derechas.

Borges cree que sobran nombres en la antología; donde se me entregan ochenta y siete, no he de regatear la calidad de cuatro o cinco. Sí lamento, con Borges, la omisión de Nora Lange, nota fundamental del clarín de vanguardia y única mujer activa de las izquierdas; la mayoría de las poetisas argentinas, fieles a la ley del sexo, se acogen al ala conservadora; sólo Alfonsina Storni ensaya audacias intermitentes. Con Francisco Piñero, desaparecido, pudo hacerse excepción a la regla áurea del "libro publicado"; ¿no se hizo con Emilia Bertolé, q. D. g.?

Junto a esas omisiones de poetas nuevos, discuto la del más antiguo de los poetas contemporáneos de la Argentina, Leopoldo Díaz. Creo inexacto atribuirle "notoriedad anterior al movimiento modernista". Y sus *Poemas* (1896) son esenciales y típicos en la era de *Prosas profanas*, *Las montañas del oro* y la *Castalia bárbara* (1897), del boliviano Jaimes Freire, residente entonces en Buenos Aires. Temo que la supresión obedezca al deseo de no alterar la arquitectónica estructura de cuatro cuerpos, no cavarle sótano ni robarle a Lugones su soledad sustentadora. No por eso dejó Noé de encontrar acomodo —en el segundo cuerpo de la torre, especie de entresuelo, dedicado a la historia— para Fernández Espiro, simple romántico rezagado; para Alberto Ghiraldo y Manuel Ugarte, que hasta publicaron volúmenes de versos antes de *Prosas profanas* [1].

[1] Ghiraldo, *Fibras*, 1895; Ugarte, *Versos*, 1894, con carta de Núñez de Arce: no lo registra Noé, ni tampoco anota *Sonatina*, de 1898. Anteriores a 1900 son

Excelente, las más veces, la elección de los versos. Cuando se espiga en todos los volúmènes del poeta —como en Fernández Moreno—, contemplamos en breve panorama su desenvolvimiento espiritual. Fiel al límite de 1900, la antología no recoge nada de *Las montañas del oro*. Toque hábil, la inserción de "Los burritos", no recogidos en volumen por Lugones. ¿Por qué el injusto desdén hacia las "Odas seculares", feliz renacimiento de la poesía civil? De *Los crepúsculos del jardín* pido —para una nueva edición— los históricos "Doce gozos" íntegros y no partidos, para devolverles su arquitectura de poema, de secuencia de sonetos, según la ilustre tradición italiana. Y del *Libro de los paisajes* pido el paisaje mejor, "Salmo pluvial":

...El cerro azul estaba fragante de romero
y en los profundos campos silbaba la perdiz.

Nuestros poetas contemporáneos no sufren igual peligro que sus antecesores: si se le quitan a Bello sus dos "Silvas americanas" y sus adaptaciones de versos de Hugo; a Olmedo, su "Junín" y su "Miñarica"; a Heredia su "Niágara" y su "Teocali de Cholula"; a Andrade su "Nido de cóndores" y su "Atlántida"; a Obligado su "Santos Vega", se les reduce a pobreza irremediable. Pero los que vivimos haciéndonos antologías hipotéticas escogemos siempre, hasta en los poetas cuya obra es de calidad uniforme. Echo de menos en Capdevila su "Nocturno a Job" (del *Libro de la noche),* su grito hondo:

¿No me dijeron: ¡Bebe!,
y mi copa rompí?

también dos volúmenes de Goycoechea Menéndez, las *Rosas del crepúsculo,* de Carlos Ortiz, 1898, y el folleto de Angel de Estrada, *Los espejos*, 1899: fechas que omite la antología. Los folletos de Fernández Espiro, *Patria y Espejismos,* deben de ser posteriores a 1900: del primero conozco edición sin año; del segundo, una de 1922, reimpresión quizás. De Leopoldo Díaz, anteriores a *Poemas,* existen *Fuegos fatuos,* 1885; *Sonetos*, 1888; *La cólera del bronce, En la batalla, Canto a Byron,* 1894; *Bajorrelieves,* 1895. En 1897, su volumen de *Traducciones* las da de autores admirados por los *modernistas,* Leconte (de quien va una carta fechada en 1889), Henri de Régnier, D'Annunzio, Poe; nada de Verlaine.

En el "segundo cuerpo" del libro, la historia literaria ganaría con la presencia de Carlos Alberto Becú —por su *plaquette* de "versos libres a la manera francesa", hacia 1898, recordada por Darío en su *Vida*—, de Pedro J. Naón y de José de Maturana.

Como dato histórico, recordaré los nombres de poetas, excluidos de la antología de Noé, que figuran en la de Morales y Novillo Quiroga (1917): Juan Aymerich, Alfredo Arteaga, Emilio Berisso, Lola S. B. de Bourguet, Rafael de Diego (cuya ausencia advierte Enrique Díez-Canedo; Noé explica que no concedió el permiso para la reproducción de sus versos), J. L. Fernández de la Fuente, Domingo Fontanarrosa, Delfina Bunge de Gálvez, L. González Calderón, Arturo Giménez Pastor, Pedro González Gastellú, Maturana, Doelia C. Míguez, Naón, Domingo A. Robatto, Francisco Aníbal Riú, Amanda Zucchi, Nicolás Coronado, Daniel Elías, Hebe Foussats, Alejandro Inzaurraga, Claudio Martínez Paiva, José Muzzilli, Salvador Oria.

De Arrieta, suprimiría sin vacilar "La preferida", maltratada presa de recitadoras trashumantes, y reclamo la "Canción de los días serenos":

Tenemos el corazón
abierto como una rosa...

De Alfonsina Storni pediría los "Versos a la tristeza de Buenos Aires", aguafuerte de sabor acre: la ciudad que a Borges le inspira su *Fervor* tranquilo y husmeante de muchacho rico, a la mujer que sabe de agonías la llena de sorda desesperanza, gris como las moles y el suelo de las calles, gris como el río y el cielo de aguacero; visión inesperada, pero viva, de cosas muy de América.

Y de poetas menos populares quiero recordar versos que faltan. De Evar Méndez, su mejor "Nocturno" (de *Las horas alucinadas*):

¿A qué país partir, alma enemiga,
multiforme y hostil ánima de las gentes?

De Francisco López Merino, uno de los cuatro poetas más jóvenes de la antología (con José S. Tallón, Raúl González Tuñón y Susana Calandrelli), pediría los versos de más personal y afinada expresión, como "Mis primas los domingos...", "Libros de estampas", tal vez las "Estancias del agua especular".

Toda antología hace revelaciones; a la de Noé le debo la de Pablo della Costa, y sólo lamento que se le haya concedido espacio estrecho. Pudo, y no logró, hacernos otra revelación: Alberto Mendióroz, poeta intelectualista, muy desigual, pero con dos o tres rasgos duraderos, como Spleen":

...Una puerta, al cerrarse, quiebra el cosmos... Y nuevo
soñar y divagar... Me parece que lluevo...

Y pudo haberle regalado al público sagaz la revelación completa de Ezequiel Martínez Estrada, otro poeta intelectualista, con ricos dones expresivos que Mendióroz no alcanzó, y pulcro enemigo de las ferias de vanidad, como Pablo della Costa. En sus *Motivos del cielo* hay tres poemas que pongo en mis antologías hipotéticas: el "Zodíaco", "Copernicana" y, señaladamente, "El ciclo del día".

¿Tablas de valores? Sea en otra vez. Digamos, no más, que la antología argentina de Julio Noé es como vasto fresco nacional, cuya riqueza sólo pueden emular ahora, entre los pueblos españoles, México —menos rico en poetas jóvenes— y España, con mayor caudal de emoción en su poesía, pero no con más vigor imaginativo ni más invención de formas y expresiones.

BORGES *

AL EXTRANJERO que pregunte los mejores nombres de la literatura argentina, toda persona inteligente le dará entre los primeros el de Jorge Luis Borges. Durante cerca de veinte años su obra ha sido permanente y enérgico excitante: con su poesía, que ahora calla, pero que ofrece delicadas notas líricas de intimidad y que ha sabido descubrir la cara singular de muchas cosas de la vida criolla, patios, calles, pampa, antepasados, lances de la historia; con sus inquisiciones filosóficas y literarias, sobre imprevistos problemas de pensamiento y de estilo; sus cuentos, de invención siempre sorprendente. Esta obra es, además, obra íntegra y pulcramente realizada, obra de plenitud intelectual y artística.

Habrá quienes piensen que Borges es original porque se propone serlo. Creo al revés: que Borges será original hasta cuando se proponga no serlo. Lo es hasta en su manera de recordar, de usar de las reminiscencias que le ofrece su lectura innumerable. Lo es, en fin, porque le ha tocado en suerte una de esas pocas miradas que conservan a través de los años la avidez y la frescura de quien acaba de descubrir las cosas y porque sus maneras de decir son siempre nuevas, como ajustadas a sus maneras siempre nuevas de mirar.

Inquisiciones **. Buenos Aires, Editorial Proa, 1925, 164 páginas.

Obra de uno de los mejores poetas jóvenes de la Argentina, poeta "de vanguardia", según la palabra en boga, este libro de *Inquisiciones* o disquisiciones filosóficas y literarias merece señalarse a la atención de los lectores de la *Revista de Filología Española* por la orientación del autor, nueva en castellano, hacia la estilística y por sus trabajos sobre dos autores de los siglos XVII y XVIII: Quevedo y Torres Villarroel. Tiene Borges la inquietud de los problemas del estilo; el suyo propio lo revela: a cada línea se ve la *inquisición*, la busca o la invención de la palabra o el giro mejores, o siquiera de los menos gastados. No siempre acierta. Estilo perfecto es el que, con plenitud expresiva, oculta las inquisiciones previas; es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura. Entretanto, sus estudios son de valor singular por su calidad y por su rareza; en español se ha escrito bien poco sobre el estilo, fuera de los libros de preceptiva, huecos y vagos en gran mayoría, con el frecuente pecado de ser frutos de traducción o adaptación en vez de observación directa (excepciones: Capmany, Milá, etc.). En Borges la investigación estilística comienza, naturalmente, en la palabra. Apenas se detiene en los sonidos; concede poco a la calidad sonora del lenguaje;

* En *Sur* Nº 94, pp. 13-14, Buenos Aires, julio 1942.

** En *Revista de Filología Española*, tomo 13, pp. 79-80. Madrid, enero-marzo 1926.

llega a ensañarse contra la *musicalidad* del verso (¡expresión que acoge demasiado a la letra!); pero a veces, de paso, celebra el don rítmico en poetas como Fernán Silva Valdés, el modernísimo criollo del Uruguay. Curioso es que se detenga en minucias gráficas, como escribir *verdá, criolledá* (grafías que corresponden a una realidad fonética francamente limitada, en el Río de la Plata como en España: cfr. T. Navarro, Tomás, *Manual de pronunciación española,* segunda edición, Madrid, 1921, pp. 79 a 82). Pero la palabra le interesa en todos sus aspectos de significación: la riqueza léxica (punto que toca de paso en el castellano de Quevedo o en el inglés de Sir Thomas Browne); la relación entre etimología y semántica; la diferencia entre el vocabulario culto y el vulgar, con muy especial atención al latinismo y al popularismo, y, en América, al matiz criollo. Entrando al papel de las voces en el estilo, se plantea —con inclinación a resolverlo negativamente— el antiquísimo problema de las "palabras nobles" (pp. 44, 99, 139); reconoce también, que no basta la palabra que meramente enuncia, como en las enumeraciones de Walt Whitman; y hace la autopsia de tres vocablos típicos de la era de Rubén Darío y ahora caídos en desgracia: *inefable, misterio, azul* (pp. 153 y sigs.). La historia de las modas literarias haría divertidos vocabularios de cada época: al modernismo, con *azul, inefable y misterio,* le corresponden *lago, parque, cisne, princesa, perla, lirio, ensueño, ideal, triunfal, lírico, olímpico, grácil, impoluto;* al romanticismo, *lid, embate, estrépito, abismo, ciprés, suspiro, brisa, altanero, ardoroso, bravío, nefando, fatídico, errabundo, proscrito, yerto;* al academicismo del siglo XVIII, *orbe, lares, numen, estro, furor, blasón, guirnalda, beleño, ínclito, fausto, ledo, umbrío, pío, sonante, célico, vago* (el romanticismo no rechaza el vocabulario académico: lo ensancha; pero el modernismo escasamente tolera uno que otro de los afeites románticos, como la *palidez).* En la elaboración del estilo atraen a Borges las imágenes, y, entre ellas, la metáfora, problema central para el grupo hispánico "de vanguardia": a ella dedica estudio especial (pp. 65 a 75) y multitud de observaciones en otros trabajos; agudo, todo ello, hace desear la *inquisición* total, la ojeada que abarque íntegramente. La natural inclinación filosófica de Borges lo lleva a advertir que las imágenes no son el límite de la expresión, y que toda técnica de ellas degenera fatalmente en retórica (véase *Después de las imágenes,* pp. 26 a 29). Señálanse en el libro, todavía otras observaciones: así, a propósito de Quevedo, el interesante análisis de su estilo, de tipo *intelectualista;* la frecuente ausencia, en los siglos XVI y XVII, de la "gradual intensidad y escalonada precisión del soneto", para terminar en "los versos más ilustres", atisbo histórico que merecería completarse. El soneto, al naturalizarse en España, trajo como arrastre el ser muchas veces eslabón de una cadena o secuencia (todavía ocurrió así en Boscán, según lo reveló Enrique Díez-Canedo en su edición de los versos de Garcilaso y su amigo, Madrid, 1920); cuando quedó por fin suelto

como composición breve, era inevitable la tendencia epigramática, la tendencia a "acabar en punta", que se ve aparecer en los Argensolas, en Lope, en Arguijo, mientras Quevedo y Góngora se atienen a la tradición. Insuficientes, las observaciones sobre conceptismo y gongorismo: el gongorismo es más que "intentona de gramáticos" enamorados de las "palabras nobles"; tuvo el ansia de la riqueza de imágenes y —en Góngora— el amor de los colores. El Sr. Borges, por fin, lleva sus preocupaciones literarias más allá del estilo, hasta el carácter, el espíritu de los pueblos y de los lugares (finas observaciones sobre Castilla y Andalucía), y hasta el anhelo de la expresión criolla de América, presente en todo el libro.

CAMINO INTERIOR *

La novela en la América española —que crece velozmente en volumen— empieza a recorrer caminos espirituales. Hasta ahora, nuestras mejores narraciones se lograban pintando vida ruda, pasiones elementales, simple *behaviour:* Güiraldes, Quiroga, Lynch, Latorre, Arguedas, Falcón, Rivera, Gallegos, Uslar Pietri, Azuela, Guzmán. Ahora podemos sumar a Borges como narrador de dotes singulares en su *Historia universal de la infamia.* No abunda el poder de descubrir calidades espirituales, como en *Don Segundo Sombra,* dentro de este mundo de instinto y acción. Tanta es la cercanía de la naturaleza, que los animales importan mucho: a veces interesan más que los hombres las serpientes de Quiroga o las hormigas de Rivera. La novela de vida elemental pasa del nativo escenario campestre —hasta cuando el campo es sólo campo de guerra— a la ciudad como lugar de miseria: así en *La malhora,* de Azuela. Avanzamos en complejidad al pintar la pequeña ciudad cómica —trato chismoso, política mezquina, negocios turbios: el *Pago Chico* de Payró—. O la pequeña ciudad trágica, en *La sangre,* de Cestero. Pero ¿y la ciudad grande? ¿No tenemos ciudades que por su grandeza material y sus problemas individuales y sociales se comparan al Londres de Dickens y Thackeray, o al París de Balzac y George Sand, o al Moscú de Tolstoi, o al Madrid de Pérez Galdós, o a la Lisboa de Eça de Queiroz? ¿O es que bajo la magnitud espacial sólo existe Pago Chico? Hay buenos trazos satíricos de la vida de gran ciudad de Cancela, en Gerchunoff, en Genaro Estrada. Pero en nuestros mejores intentos de pintar en grande la ciudad grande, el pesimismo agosta el vigor vital, y, con él, el interés novelesco: la marcha hacia el fracaso se presenta como ley esencial, inexorable, de nuestro esfuerzo. Recordaré sólo —pero no es única— *Idolos rotos,* del fino prosador venezolano Manuel Díaz Rodríguez.

* En *Sur* Nº 16, Buenos Aires, enero 1936.

Vida elemental, pero no de rudeza adulta, sino de dulzura adolescente, hay en la *María* de Isaacs o en libros autobiográficos como *Juvenilia,* de Cané, y *Las memorias de Mamá Blanca,* de Teresa de la Parra. En obras recientes, a esta dulzura de adolescencia —o adolescencia real, o prolongada en soledades— se une la fantasía o el sueño. Aire de sueño llena dos novelas concebidas en visión poética y escritas con impecable unidad tonal: *Vigilia,* de Enrique Anderson Imbert, y *La última niebla,* de María Luisa Bombal. En la obra de la escritora chilena, el sueño invade, pervade una de esas existencias donde no se sabe cuáles son los límites entre la realidad y la irrealidad, como en el *Niels Lyhne* de Jacobsen.

Dos novelistas que recorrieron ya el camino juvenil de la fantasía ingeniosa coinciden en procedimientos ahora (1935) en dos obras adultas: Eduardo Mallea, con *Nocturno europeo;* Jaime Torres Bodet, en *Primero de enero.* Su camino es ahora el íntimo camino espiritual. Mallea había saltado, al parecer, desde los caprichos para su *Inglesa desesperada* hasta la interrogativa soledad de su Avesquín y la hermética angustia de su Ana Borel. En *Nocturno europeo* se expresa sin interpuestas sombras: su Adrián es sólo el delgado disfraz de su inquietud, la inquietud ante este enigmático mundo moderno en que las almas se vuelven aislamiento e incomprensión.

Torres Bodet, desde su *Margarita de Niebla,* se reveló dueño de maestrías en visión y expresión, en descubrimientos y alusiones, primor de la escritura. En *Estrella de día* (1934) llega a delirios de invención ingeniosa. En *Primero de enero* no ha renunciado a la fantasía: le sirve como velo pudoroso para la inquietud que traslada de sí propio a las divagaciones de su protagonista. Se opone, así, al *Nocturno* de Mallea. Pero se unen, los dos libros, en la necesidad de expresarse en monólogo. Monólogo desesperado que aspira a convertirse en diálogo.

EL BUQUE *

Entre los atractivos de *El buque,* de Francisco Luis Bernárdez, hay novedades que son, como tantas veces, retornos: el retorno al poema, después de cien años en que el poema extenso vino haciéndose raro y la poesía vino reduciéndose a miniatura ("There is no such thing as a long poem"); el retorno a la lira, la estrofa que tuvo sus comienzos castellanos en Garcilaso y que con Fray Luis de León y San Juan de la Cruz se hurtó a la poesía cortesana para entregarse a la meditación y al éxtasis, pero que en tiempos recientes se había petrificado en odas académicas; el retorno a la expresión clara, después de tanto tiempo de expresión críptica, fruto del concebir complejo; el retorno al camino inte-

* En *Sur* Nº 17, Buenos Aires, febrero 1936.

rior, al tema espiritual, después de veinte años que presidió tiránica la poesía de imágenes, la poesía para los ojos. Todo, con maestría, hasta en la ruptura de las convenciones formales, como en el uso de rimas agudas, a la manera de Garcilaso y Boscán, y la deliberada llaneza de pasajes que al desprevenido le parecerán de prosaísmo inexplicable.

Otra novedad: el tema de la gracia, el descenso de la gracia al espíritu. Había sido tema de los maestros de la mística enseñarnos el camino de la gracia; pero no de los poetas contarnos su llegada. La gracia llega, flotando en los aires como buque con velas, "movido por su propia melodía". La melodía, aun más que el velero, es asunto del poema: música, pitagóricamente concebida como fuerza que sostiene y que impulsa, como construcción y como movimiento. El "son sagrado con que este eterno templo es sustentado" es aquí la "canción iluminada" que mueve y gobierna la nave de la gracia; es más, es sonido "que da la vida".

El poeta ha querido contarnos su revelación en fácil alegoría. Su nuevo camino espiritual es de simplificación y purificación. Siente la gracia como melodía y claridad, y este sentimiento hace luminosa y serena su poesía. Hasta las palabras llevan aquietador susurro:

...La soledad, esposa
del silencio, gobierna toda cosa.

VICTORIA OCAMPO
Testimonios; segunda serie (*Sur*, Buenos Aires, 1941)

Victoria Ocampo llama a sus artículos y conferencias *Testimonios*. Son una de sus maneras —no la única— de dar fe de sus preocupaciones y sus preferencias. Preocupaciones que se definen como principios: aceptación de nuestra común humanidad; admiración para los ejemplos —personas, casos— en que la esencia humana se acendra y se perfecciona; abolición del odio; deseo de sinceridad, de honestidad, de desnudez espiritual. Y una sola actitud históricamente condicionada: la protesta contra la condición proletaria, todavía proletaria, de la mujer en la sociedad occidental. Si esos principios son pocos y claros, las preferencias son variadas y complejas: desde el olor del campo en San Isidro hasta las fugas de Bach.

En la América nuestra, desde hace cincuenta años, la literatura huele a local cerrado. Antes no éramos así: la literatura se hacía para la calle, y hasta para el campo, como el *Martín Fierro* y los cantos criollos de las Antillas. Las mujeres, sí, fueron reacias al encierro, y dijeron su rebeldía en versos románticamente violentos. Victoria Ocampo, como Gabriela Mistral, es partidaria del aire y del sol. Devora libros, pero en su biblioteca está prohibido el polvo, y las ventanas están abiertas; además, se sale

* En *Sur*, Nº 89, Buenos Aires, febrero 1942.

a leer al jardín. Lo que se le esconde no se le esconde por culpa de los libros, sino porque no está en su camino. Y para la lectura crece como para la religión los reformadores del siglo XVI: no hay más interpretación válida que la personal. ¿Exégesis? ¿Comentarios? Sí, ayudan; pero "sólo la vida tiene el poder de enseñar a leer a Shakespeare, como tiene el poder de enseñar a leer a Dante".

Sólo de lo que muy personalmente le interesa habla Victoria Ocampo. De lo demás, para qué. Para dar testimonio de su interés, no se le ocurre mejor manera que contar cómo se le despertó. El despertar va unido, en su memoria, al color y sabor del momento: si llovía, si zumbaban abejas o moscas, si se oían campanas, si la maestra estaba de buen o mal humor, si era tiempo de cerezas. Al principio, para la rigidez académica de nuestro público estas uniones sonaban a escándalo. A veces, concedámosle a la bestia policéfala, la evocación se frustraba. Después, Victoria ha adquirido mucha malicia literaria y sabe escoger sus recuerdos. Hoy se la lee con la feliz confianza de encontrar siempre en sus escritos sabor y color propios. Pero todavía se defiende de la bestia: "Pido disculpas, ya que se acostumbra hacerlo, por hablar de una experiencia personal. ¿Pero de qué otra experiencia se puede hablar honradamente?". Y explica la función de sus escritos: son "una manera de vivir conmigo misma durante una parte de mis días. Una manera, también, de respiración. Poco importa que estas hojas ennegrecidas sean caducas como las demás, como las del plátano que se asoma a mi ventana. Habrán cumplido su función. El árbol habrá respirado por ellas... Estos testimonios, esta respiración, tienen un sentido. Como la planta que crece de preferencia en un clima; como tal o cual especie animal nacida en este continente y no en aquél... ¿Por qué habían de tener sentido la planta y el animal, pero no el ser humano?... No les reconozco mejores títulos a las araucarias ni a los teros".

Cómo es posible comentar graves problemas de la humanidad, vastos temas universales, enlazándolos con sucesos de la vida individual, lo ha demostrado Victoria en su artículo *Vísperas de guerra;* hasta podríamos creer que es mero alarde de destreza si no supiéramos que la autora va viviendo en drama personal todo lo que cuenta. Lo vive así desde el llamado telefónico que la arranca de "esa luna de miel en que me sume siempre el primer contacto con Europa": ya queda ganado el que comparte el estremecimiento, la alegría de los ojos ante piedras y tierra modeladas por siglos de espíritu. Después, la voz dictatorial que la persigue a través de "la ciudad más conmovedora de Italia"; el respirar de nuevo en París, "la ciudad donde es lícito ser veraz, aunque se corra el riesgo del escándalo"; la orden de probarse máscaras contra gases, en Londres, primer contacto de "la imaginación de la carne" con la idea de guerra; el "alivio de la carne" ante la noticia del supuesto arreglo pacífico de Munich; la conversación del florista, que la devuelve a la inquietud...

Cuando pasamos de las vísperas a la guerra, la ansiedad invade en tumulto las cosas todas. Las memorias escolares de la infancia —Skager-Rak, Kattegat, Sund— se complican con "la lectura discordante de los periódicos"; los países se sienten como personas, las personas como símbolos de pueblos. Todo es emoción personal y hasta posesiva: mi Francia, mi Inglaterra; como antes: mi enemigo el Atlántico, que en América separa de Europa y en Europa separa de América. "Contra la distancia he vivido en perenne rebeldía".

Este ejercicio constante de hablar de todas las cosas a través de su íntima relación con ellas ha dado a los escritos de Victoria una vitalidad fresca que difícilmente tendrían si se hubiera impuesto, forzando su espontaneidad, tratarlas en forma impersonalmente docta. Así, en trance de hablar de la literatura inglesa en una exposición de libros, nada mejor que entregarse al azar de la memoria, comenzando por el olor de las estampas y el único naufragio a que se ha asistido —en *David Copperfield,* desde luego. O, al hablar ante escritores de Francia, rememorar las primeras palabras aprendidas en francés y las primeras lecturas. El único tema que Victoria se empeña en tratar objetivamente es el de la situación de la mujer; pero, bajo la aparente objetividad, qué sofocado temblor de irritación contra la estrechez mental, engendradora de la injusticia. Y al fin, la resignación: "nuestros sacrificios —los de las mujeres actuales— están pagando lo que ha de florecer dentro de muchos años, quizá siglos... Es este sentimiento de maternidad hacia la humanidad femenina futura el que debe sostenernos hoy".

En los dos trabajos extensos de este último libro de *Testimonios,* sobre Virgina Woolf y sobre Emily Brontë, hay otra especie de objetividad: la que se aplica a reunir datos, a contar hechos, a describir libros. Pero este esfuerzo de aliento vigoroso, este *lungo studio,* no habría sido posible sin el *grande amore:* el fervor que alcanza a comunicarnos la emoción de contemplar de cerca esas dos extraordinarias personalidades y hasta el afán posesivo que empuja a llamar a la puerta de Virginia Woolf y a visitar la casa y el páramo donde ardió y se consumió el genio de Emily Brontë.

SECCION V

LA LEYENDA DE RUDEL *

MUCHAS veces se ha discutido, lo mismo en la América latina que en la sajona, si el arte de este Nuevo Mundo necesita, para adquirir carácter original y propio, inspirarse en la vida, en la historia y hasta en el imperfecto arte de los indígenas. Esta tendencia "indigenista", después que determinó la producción de obras poéticas tan admirables como el *Hiawatha* de Longfellow y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, y aun de obras musicales valiosas, como lo son algunas composiciones cortas de músicos norteamericanos y la ópera *El Guaraní* del brasileño Carlos Gomes, va perdiendo terreno cada vez más, a pesar de que todavía se defiende, con relación a la música, en los Estados Unidos.

Hemos llegado a la convicción de que la originalidad artística la alcanzaremos con la evolución de nuestra cultura y no mediante procedimientos artificiales, como lo es el que quiere tomar como principales fuentes de nuestro arte la vida primitiva y la tradición lejana de una raza en vías de desaparecer por extinción o por absorción; y lo que nos urge es dominar la técnica que hemos aprendido de los europeos, y desarrollar ideas nuestras surgidas en nuestro ambiente y de nuestra vida actual.

Estas consideraciones me ha sugerido el estreno de la nueva ópera del maestro Ricardo Castro. El compositor que, hace años, dio al público *Atzimba,* cuyos personajes eran indígenas mexicanos, hoy, después de su larga residencia en Europa, presenta *La leyenda de Rudel,* cuyo argumento se desarrolla entre Provenza y Palestina, en la Edad Media. Ignoro si el compositor mexicano lo ha pensado y convertido en propósito; en cuanto a mí, creo que mayor servicio puede prestar a su país el artista

* En *Imparcial,* México, 5 de noviembre de 1906, recogido en *Hora de estudio*, París, Ollendorf [1910].

desarrollando libremente su personalidad que empeñándose en "hacer arte nacional" con elementos de interés ya meramente arqueológico.

La leyenda de Rudel significa un servicio, a la vez que un triunfo, para el incipiente arte mexicano. No es aventurado afirmar que la obra de Castro puede figurar en rango estimable entre la producción musical europea; en América indica un avance en la evolución artística. Podrá objetarse que la obra no ha sido escrita en América ni es, en realidad, "obra para América" (ya se ve que el público de México no ha sabido valuarla): su verdadero escenario sería el de la Opera Cómica parisiense, por el cual desfilan tantos delicados poemas líricos de los jóvenes compositores de la escuela francesa, en la cual se ha formado Castro. Pero, en cambio, el autor es y sigue siendo americano (al contrario de Reinaldo Hahn, que, aunque hijo de Venezuela, es ya totalmente francés); ni siquiera artísticamente ha roto con América: ahí están sus hermosas *Danzas* tropicales, en las que ha explotado hábilmente el más valioso elemento musical nativo con que contamos en la América española: los bailes populares.

Encuentro en Ricardo Castro dos cualidades que, a mi juicio, lo caracterizan psíquicamente como mexicano: la sobriedad y la elegancia, que también distinguen a otros compositores y ejecutantes de este país. La elegancia, a veces exquisita, es la cualidad que más realza las composiciones de Castro para piano; y, si bien suele excederse en esa misma elegancia, acercándose al margen de la frivolidad, es por lo general sobrio en su técnica.

El hecho de que Castro fuese reconocido como genuino compositor pianístico me habría hecho dudar de sus aptitudes para la música dramática, que interpreta la vida en acción y pasión, si no hubiese sabido de su anterior ensayo de ópera y si en algunas de sus composiciones, como "Appassionato", no vibrasen acentos de emoción dramática.

Piedra de toque para el triunfo de una obra de arte es la impresión de conjunto. Es difícil que una obra formada por varios episodios de diverso carácter produzca impresión de unidad: ejemplo es creación tan excelsa como *La condenación de Fausto* de Berlioz. Con esto queda dicho que, si la unidad de la obra es elemento favorable para la impresión de conjunto, no por ello es siempre necesaria.

La leyenda de Rudel no me produce impresión de unidad completa. Consta de tres episodios de carácter totalmente distinto, enlazados por una idea poética, no por una acción dramática. Esto depende, claro está, del libreto, en el cual ha escrito el poeta francés Brody algunas páginas hermosas, pero no ha condensado todo el interés de la leyenda de Jaufré Rudel, príncipe de Blave y trovador provenzal de los más antiguos: esa leyenda, repetida por cronistas y poetas (desde Petrarca, que consagra un

recuerdo a Rudel en su "Trionfo d'amore", ha pasado a Heine, a Carducci, a Swinburne), ha llegado a convertirse en la de la *princesa lejana.*

Pero si en la obra no hay drama, hay poesía, y éste es su mayor mérito. Castro emplea aquí hermosamente su don de melodista sentido y elegante, y llega a más: no sólo hay en la partitura gracia, en la "Canción de las violetas" delicadeza, y ternura en el dúo entre Rudel y Segolena, sino también brillantez de colorido en el *intermezzo* y el bailable del tercer acto, pasión profunda y serena en el dúo de Rudel y la Condesa, y elocuencia sobria y grave en la escena de la tempestad.

El compositor ha sido, además, original, asimilándose los métodos de los maestros, sin empeñarse en disfrazarlos para simular originalidad completa. Su técnica revela que ha estudiado a Wagner, a los franceses e italianos contemporáneos; pero su sello personal, nada rebuscado, aparece bien definido.

Su manejo de la orquesta es magistral, sin pecar de complicado y obtiene de cada grupo instrumental efectos apropiados y brillantes. El tratamiento de las voces suele ser menos sencillo, y, si no tan perfecto como el de la orquesta, es hábil, sobre todo en la parte de tenor.

Sobre la parte técnica de *La leyenda de Rudel* puede considerarse punto menos que definitivo el minucioso y concienzudo juicio que acaba de publicar el compositor italiano Eduardo E. Trucco. Mucho cabe decir, sin embargo, sobre la significación de la obra como promesa de lo que el maestro mexicano alcanzará a realizar más tarde en el género dramático. Aparte de sus dotes de sinfonista descriptivo, demostradas en la escena de la tempestad y en la doble joya oriental que forman el *intermezzo* y el bailable del tercer acto (donde el color local ha sido labrado con sobriedad *verdiana,* sin el recargo de efectos exóticos que hay, por ejemplo, en la *Iris* de Mascagni), esta obra revela en el compositor verdadero temperamento dramático. Los dos pasajes de drama que contiene *La leyenda* son el dúo de Rudel y Segolena y el del mismo trovador con la Condesa de Trípoli de Siria. En el primero, están bien caracterizados los personajes, y su desarrollo es un aumento progresivo de sentimiento y de belleza. El dúo del tercer acto constituye, con la romanza de la Condesa, que le precede, el momento más hermoso de toda la obra. Hay allí pasión profunda, pero dulce y serena, expresada con nobleza en la majestad de un tiempo lento. Quien ha escrito estas magníficas páginas posee talento dramático indiscutible.

Anotaré, sin embargo, que, para mí, el lunar de la obra es la escena final. Después del dúo y de la muerte final de Rudel, la decorativa apoteosis resulta falsa, y hasta el comentario orquestal me parece poco inspirado, monótono, por la repetición del tema de los violines. ¡Cuánto más hermoso habría sido un final íntimo, de intimidad solemne, como el de *Tristán e Isolda,* un himno de amor y muerte cantado por la Con-

desa, por más que sea terrible afrontar la comparación con el divino "*Liebestod*" wagneriano!

De todos modos, *La leyenda de Rudel* es una labor de gran mérito, digna de éxito mejor que el obtenido. Esperemos que la próxima obra de Castro tenga más vastas proporciones y más acción dramática, y que en ella podamos apreciar una manifestación aún más completa de su talento.

MUSICA POPULAR DE AMERICA *

QUE EL título escogido para mi disertación sea mi defensa: *Música popular de América* no me compromete a hablar de toda la música de nuestra pareja de continentes; me permite limitar el campo [1]. Ya en el camino de las limitaciones, resultaba fácil la primera: no hablar del Río de la Plata; no llevar lechuzas a Atenas ni naranjas al Paraguay. Era natural, además, declarar la separación —a pesar de ligeros contactos y coincidencias— entre nuestra América latina y la América inglesa. Era difícil penetrar en la maravillosa selva del Brasil. Y así, de exclusión en exclusión, porque la variedad de países y regiones multiplica las dificultades, llegué a la limitación definitiva: tratar sólo de la música de las Antillas y de México.

* Trabajo leído en 1929 y recogido en *Conferencias*, Primer ciclo, 1929, vol. 1, Biblioteca del Colegio Nacional de La Plata, La Plata, 1930, pp. 177-236. Para la reproducción se han tenido en cuenta las correcciones de P.H.U. contenidas en el ejemplar que posee Emilio Rodríguez Demorizi, quien nos las ha proporcionado gentilmente. El "Programa musical", incluido en esta nota, encabezaba el texto de la conferencia: 1º *Ilustraciones de motivos musicales y composiciones breves*, al piano, por la señora María Esther López Merino de Monteagudo Tejedor; 2º *El velorio*, danza de Ignacio Cervantes (cubano); 3º *Cubana*, danza de Eduardo Sánchez de Fuentes (cubano); 4º *Danza lucumí*, de Ernesto Lecuona (cubano); 5º *Felices días*, danza de Juan Morel Campos (puertorriqueño). Piano: Señora María Esther López Merino de Monteagudo Tejedor; 6º *El sungambelo*, guaracha, de autor cubano desconocido (1813); 7º *La casita quisqueyana*, mediatuna de Esteban Peña Morell (dominicano); 8º *Y alevántate, Julia*, canción popular mexicana; 9º *El sombrero ancho*, canción popular mexicana. Canto: Señorita María Mercedes Durañona Martín. [N. de E. Speratti Piñero en *Obra crítica*, México, F.C.E. 1960].

[1] El presente trabajo, como conferencia, vale sólo como esquema de estudios que espero desarrollar más adelante, especialmente en cuanto a la descripción de cada tipo de obra musical antillana y mexicana. Debo inapreciable ayuda, en el análisis y selección de temas y obras, a la señora María Esther López Merino de Monteagudo Tejedor, profesora de la Escuela de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata; le debo agradecimiento, además, por la participación que tomó en el acto de la conferencia ilustrándola al piano con temas populares y trozos de obras, e interpretando, al final, la danza *El velorio*, de Ignacio Cervantes, la habanera *Cubana* de Eduardo Sánchez de Fuentes, la *Danza lucumí* de Ernesto Lecuona (cubanos los tres) y la danza *Felices días* de Juan Morell Campos (puertorriqueño). Agradezco, además, la colaboración de la señorita María Mercedes Durañona Martín, que cantó la guaracha cubana *El sungambelo*, de 1813, *La casita quisqueyana*, mediatuna de Esteban Peña Morell (dominicano), y las canciones mexicanas *Y alevántate, Julia* y *El sombrero ancho*.

Vastos los materiales y confusos: en toda América se recogen aires populares; pocas veces se estudian a perfección. Hay excepciones: la investigación de los esposos d'Harcourt sobre la música indígena del Perú; uno que otro ensayo sobre formas de la danza y de la canción argentina. Pero en la mayor parte de los casos el material se recoge sin orden ni ciencia: se ignoran normas esenciales. Y la primera es nada menos que la definición de música popular.

Abunda la confusión entre arte popular y arte vulgar. Para los más, existen sólo dos especies de arte: la especie popular y la especie culta. Pero de la una a la otra va una escala, y a la mitad de la ascensión encontramos la especie vulgar.

Mientras la música popular canta en formas claras, de dibujo conciso, de ritmos espontáneos, la música vulgar —capaz de aciertos indiscutibles— fácilmente cae en la redundancia. El oyente poco ejercitado puede usar como piedra de toque los versos que acompañan a unos y otros aires: los del pueblo llevan letras sencillas, con palabras elementales y, dentro de nuestro idioma, en metros cortos; los del vulgo recogen los desechos de la poesía culta (los "rayos de plata de la luna", los "labios rojos de coral", la "ardiente pasión", la "mente loca") o imitan torpemente las ingenuidades del pueblo. Mirando a España, encontraríamos arquetipos de vulgaridad en canciones como *El relicario* o el *Serranillo,* con sus falsos cultismos al comenzar:

Con palabras zalameras y engañosas
me decías que me amabas ciegamente...

y sus falsas ingenuidades:

¡Qué mala entraña tiene pa mí! [1]

En cambio el cantar popular dirá:

Con qué te lavas la cara,
ojitos de palomita,
con qué te lavas la cara,
que la tienes tan bonita.

Y a ratos, los versos sencillos estarán cargados de extrañas sugestiones, como en el cantar de Asturias:

Arbolito verde,
secó la rama;
debajo del puente
retumba el agua.

[1] Ejemplo característico: *La borrachita,* canción mexicana de Ignacio Fernández Esperón *(Tata Nacho),* es uno de los mejores aciertos de nuestra música vulgar, pero su letra, que pretende copiar el lenguaje del pueblo, es incoherente y grotesca. Cosa semejante sucedía con las canciones cubanas, musicalmente admirables, de Gumersindo Garay *(Sindo).*

Tres hojitas tiene,
madre, el arbolé:
la una en la rama
y dos en el pie.

Está en crisis el arte popular genuino: en muchos países —los de nuestra América española entre ellos— va camino de desaparecer. Es una forma de cultura que expresa *el sentido de la tierra.* Hay quienes la consideran cultura arcaica, que guarda, empobrecidos, los restos de formas superiores, nacidas en la alta cultura: así, las reliquias de la música litúrgica de la Edad Media en la canción popular de diversos pueblos de Europa. Pero el arte popular no es sólo conservación: transforma cuanto adopta, lo acerca a la tierra; además, crea. Como actividad espiritual genuina, es creación.

El arte popular se refugia ahora en los campos, y hasta allí lo persigue y lo acosa el arte vulgar, industria de las ciudades, especialmente de las capitales. Nunca es obra del hombre sencillo sino del que ha entrado a medias en la cultura, que olfatea la moda y mezcla, en dosis variables, según los casos, heces de civilización y espumas de pueblo. El arte vulgar se extiende desde los cuadros de pintores en boga, los Bouguereau de ayer o los Chabas de hoy, hasta los cromos de almanaque; desde las novelas académicas de Henry Bordeaux y de Ricardo León hasta el sainete de humildes teatros de barrio; desde las óperas triviales que en los grandes escenarios alternan con *Don Juan,* con *Tristán e Isolda,* con *Boris Godunov,* con *Peleas y Melisanda,* hasta los *cuplés* de revista.

No que el arte vulgar merezca siempre desdén: tiene, se ha dicho, sus aciertos, y tantos más cuanto más se acerca a las formas populares. En música los aciertos son más frecuentes que en otras artes: porque las melodías y los ritmos del pueblo se insinúan fácilmente en los gustos del hombre de ciudad y el músico los lleva incorporados a su sensibilidad desde la infancia, mientras que las formas ingenuas de las artes plásticas y de la poesía tropiezan con graves resistencias en el ambiente urbano. El gran pecado del arte vulgar no es que pueda errar: yerra también el arte culto; yerra el popular, aunque no lo crean los idólatras del estado de naturaleza. El gran pecado lo lleva en su fuerza de destrucción, que lo empuja a cegar las fuentes mismas en que bebe mejor: terrible paradoja. La música de jazz, que se nutre de invenciones del campesino negro, extraídas del Sur de los Estados Unidos, al refluir sobre la región creadora va matando en los antiguos esclavos el don de inventar; el tango, irradiado desde Buenos Aires, arrincona y desaloja a las danzas criollas del interior de la Argentina. ¡Lamentable visión la del futuro, en que las artes populares hayan perecido bajo la opresión de la imprenta, el cinematógrafo, el fonógrafo y la radiotelefonía, invenciones de genio esclavizadas para servir de instrumentos a la mediocridad presuntuosa! Mientras tanto el arte culto se refugiará en atmósferas enrarecidas, perdiendo calor y sangre. . .

Probemos a atajar tales desastres: llevemos nuestro óbolo a la empresa de salvación, como llevan sus tesoros Albéniz y Falla, Igor Stravinski y Bela Bartok.

La música popular de la América española tiene caracteres propios que la distinguen entre todas sus semejantes en el mundo. Ha adquirido rasgos de creación autóctona. Pero tiene, como todas, antecedentes: en la población indígena, en España, en Africa, e influencias europeas. Elementos que se combinan en proporciones diversas según países y regiones. La música española está, como base sustantiva, en todas partes. Las melodías indígenas sobreviven en la América del Sur, con la excepción probable del Uruguay y de gran parte de la Argentina; sobreviven en la América Central y en México; pero son difíciles de identificar en las Antillas. Los ritmos africanos viven en Cuba con vida prolífica, se extienden a Yucatán y Veracruz en México, y tal vez hayan dejado rastros en Santo Domingo y en Puerto Rico, en las costas de Venezuela y Colombia, en el Ecuador y el Perú, hasta —según hipótesis— en el Uruguay y la Argentina. Es discutible; pero véase el curioso libro *Cosas de negros*, de Vicente Rossi (Montevideo, 1926) y el cancionero que incluye Ildefonso Pereda Valdés al final de su *Raza negra* (Montevideo, 1929). Y desde el siglo XVIII hay influencias francesas e italianas, directas o a través de España [1]; en el XIX nos alcanzan influencias germánicas y esclavas, con bailes que se popularizan —el vals, el schottisch, la polka, la mazurka, la varsoviana, la cracoviana— y hasta con tipos de canción: no sabemos por qué vías se acerca al *lied*, a veces, la canción mexicana; Andrés Segovia me hacía observar cómo la estructura melódica de la *Valentina* (si se canta lentamente) y de *A la orilla de un palmar* es la de los *lieder* románticos de Alemania. Pero todo ha sido renovado: las huellas de los orígenes se perciben unas veces, otras no; ritmos y dibujos melódicos han adquirido nuevo carácter: todo es ahora música de América.

I

En las Antillas, los indios desaparecen desde temprano, a pesar del empeño heroico de los primeros frailes dominicos —castellanos, leoneses,

[1] "Música mexicana", conferencia de Manuel M. Ponce, en la *Gaceta Musical de México*, marzo y abril de 1914 (Ponce cree que la música italiana influye en México, desde el siglo XVIII, a través de la española); "Las bellas artes en Cuba", recopilación (tomo 18 de *Evolución de la cultura cubana*), La Habana, 1928, pp. 109, 111, 131, 162 y 163. Carlos Vega, en su artículo "La influencia de la música africana en el cancionero argentino" (*La Prensa*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1932), sostiene que ya no hay huellas del influjo negro, aunque hasta principios del siglo XIX hubo cantos y bailes africanos allí; véase su artículo posterior a "Cantos y bailes africanos en el Plata" (*La Prensa*, 16 de octubre de 1932).

andaluces— y de su discípulo andaluz, el batallador y fantaseador Las Casas, caballero andante del evangelio de la fraternidad humana: sólo sobreviven en Santo Domingo, donde los salva la rebelión de Enriquillo, el último cacique. Sus artes rítmicas —danzas, música, poesía— se resumían en el *areito*, baile cantado que se realizaba en grupos. Según Oviedo, distinguían entre la danza ritual de carácter religioso o de carácter conmemorativo, épico y el baile de diversión. El corifeo (¿se llamaba *tequina?*) era anciano de larga experiencia; pero, a lo que parece, podían dirigir la danza el sacerdote (*behíque,* según Las Casas, *buhití,* según Oviedo, *buhitibu,* según fray Román Pane) o si no el cacique o la cacica. Los instrumentos musicales eran flautas de madera; caracoles de mar recortados como bocinas (con ellos se llamaba a la guerra: *¿guamos?*); rabeles o guzlas de tres cuerdas *(¿habaos?)*; güiros o calabazos huecos con piedrecitas dentro para que sonaran al agitarlos *(¿maracas?)*. Los tambores eran troncos huecos, sin parche, con una abertura central en forma de cuadrilongo o en forma de *hache;* de estos tambores debió de surgir, o ellos pudieron contribuir a formar, la marimba antillana: alargada la abertura cuadrilonga, sobre ella se colocaban juncos y láminas de cobre, que, heridas, producían notas en serie [1].

Gonzalo Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias,* dice:

> Por todas las vías que he podido, después que a estas Indias pasé, he procurado con mucha atención... de saber por qué manera o forma los indios se acuerdan de las cosas de su principio e antecesores, e si tienen libros, o por cuáles vestigios e señales no se les olvida lo pasado. Y en esta isla [Santo Domingo], a lo que he podido entender, solos sus cantares, que ellos llaman *areitos,* es su libro o memorial que de gente en gente queda de los padres a los hijos y de los presentes a los venideros...

Y más adelante:

> Tenían estas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas; y esto era en sus cantares e bailes, que ellos llaman *areito,* que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando. Dice Livio que de Etruria vinieron los primeros bailadores a Roma e ordenaron sus cantares acordando las voces con el movimiento de la persona. Esto se hizo olvidar por el trabajo de las muertes de la pestilencia, el año que murió Camilo; y esto digo yo que debía ser como los areitos o canta-

[1] Cf. Eduardo Sánchez de Fuentes, "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero", trabajo publicado en los *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* de La Habana, 1925; reimpreso en el tomo 18 de *Evolución de la cultura cubana.* Este trabajo no trata solamente de la influencia africana: habla también de las indígenas, de las europeas y de la invención criolla. Las palabras *tequina, guamo, habao* y *maraca,* que trae Sánchez de Fuentes, no las encuentro ni en Oviedo ni en Las Casas. José Joaquín Pérez en sus *Fantasías indígenas,* colección de poemas (Santo Domingo, 1877), habla de la *diumba* como danza, del *lambí* como caracol guerrero "de sonido monótono y prolongado", y del *magüey* como "instrumento en forma de pandero hecho con la concha de un pez": ninguna de las tres palabras se halla tampoco en Las Casas ni en Oviedo. Pérez usa también la palabra *yaraví,* que es peruana, y llama al sacerdote *buitio.*

res en corro destos indios. El cual areito hacían desta manera. Cuando querían haber placer, celebrando entre ellos alguna fiesta, o sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias (algunas veces los hombres solamente, y otras veces las mujeres por sí); y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o casándose el cacique o rey de la provincia, o por otra caso en que el placer fuese comúnmente de todos, para que hombres e mujeres se mezclasen. E por más extender su alegría e regocijo, tomábanse de las manos algunas veces, e también otras trabábanse brazo con brazo ensartados, o asidos muchos en rengle (o en corro así mismo), e uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o mujer), y aquel daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás muy ordenado, e lo mismo (y en el instante) hacen todos, e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o bajo que la guía los entona, e como lo hace e dice, muy medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y así como aquel dice, la moltitud de todos responde con los mismos pasos e palabras e orden; e en tanto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás. Y acabada la respuesta, que es repetir o decir lo mismo que el guiador dijo, procede encontinente, sin intervalo, la guía a otro verso e palabras, que el corro e todos tornan a repetir; e así, sin cesar, les tura esto tres o cuatro horas y más, hasta que el maestro o guiador de la danza acaba su historia; y a veces les tura desde un día hasta otro.

Algunas veces junto con el canto mezclan un atambor, que es hecho en un madero redondo, hueco, concavado, e tan grueso como un hombre e más, o menos, como le quieren hacer; e suena como los atambores sordos que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros e rayos que trascienden a lo hueco, por do rebomba de mala gracia. E así, con aquel mal instrumento o sin él, en su cantar (cual es dicho) dicen sus memorias e historias pasadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos y cuáles fueron, e otras cosas que ellos quieren que no se olviden. Algunas veces se remudan aquellas guías o maestro de la danza; y, mudando el tono y el contrapás, prosigue en la misma historia, o dice otra (si la primera se acabó), en el mismo son u otro.

Esta manera de baile parece algo a los cantares e danzas de los labradores cuando en algunas partes de España, en verano, con los panderos hombres y mujeres se solazan; y en Flandes he yo visto la mesma forma de cantar, bailando hombres y mujeres en muchos corros, respondiendo a uno que los guía o se anticipa en el cantar, segund es dicho. En el tiempo que el comendador mayor don frey Nicolás de Ovando gobernó esta isla, hizo un *areito* antél Anacaona, mujer que fue del cacique o rey Caonabó [1] (la cual era gran señora); e andaban en la danza más de trescientas doncellas, todas criadas suyas, mujeres por casar; porque no quiso que hombre ni mujer casada (o que hobiese conocido varón) entrasen en la danza o areito... Esta manera de cantar en esta y en las otras islas (y aun en mucha parte de la Tierra Firme) es una efigie de historia o acuerdo de las cosas pasadas, así de guerras como de paces... Los [areitos] de esta isla, cuando yo los vi el año de mil e quinientos e quince años, no me parecieron cosa tan de notar como los que vi antes en la Tierra Firme y he visto después en aquellas partes...

En tanto que turan estos sus cantares e los contrapases o bailes, andan otros indios e indias dando de beber a los que danzan, sin separar alguno al beber, sino meneando siempre los pies e tragando lo que les dan. Y eso que beben son ciertos brebajes que entre ellos se usan, e quedan acabada la fiesta, los más dellos y dellas embriagos e sin sentido, tendidos por tierra muchas horas. Y así como alguno cae beodo, le apartan de la

[1] El padre Las Casas, que cuida de indicar la acentuación de las palabras indígenas, hace agudo el nombre del cacique de Maguana (*Apologética historia de las Indias*, cap. XX).

danza e prosiguen los demás, de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al areito. Esto cuando el areito es solemne e fecho en bodas o mortuorios, o por una batalla o señalada victoria e fiesta; porque otros areitos hacen muy a menudo sin se emborrachar. E así unos por este vicio, otros por aprender esta manera de música, todos saben esta forma de historiar, e algunas veces se inventan otros cantares y danzas semejantes por personas que entre los indios están tenidos por discretos o de mejor ingenio en tal facultad.

...El atambor... es un tronco de árbol redondo, e tan grande como le quieren hacer, y por todas partes está cerrado, salvo por donde le tañen, dando encima con un palo, como en atabal, que es sobre aquellas dos lenguas que quedan [en medio del tronco: este tipo de tambor tenía la abertura en forma de *hache;* el otro tipo tenía la abertura en forma de cuadrilongo: el primero se tocaba con la abertura hacia arriba; el segundo con ella hacia abajo]... Y este atambor ha de estar echado en el suelo, porque teniéndolo en el aire no suena. En algunas partes o provincias tienen estos atambores muy grandes, y en otras menores... y también en algunas partes los usan encorados, con un cuero de ciervo o de otro animal (pero los encorados se usan en la Tierra Firme); y en esta e otras islas, como no había animales para los encorar, tenían los atambores como está dicho [1].

Y de las danzas fúnebres dice, a propósito de los funerales de Behechío, el cacique de Jaragua:

...e turaban quince o veinte días las endechas que cantaban e sus indios e indias hacían, con otros muchos de las comarcas e otros caciques principales, que venían a los honrar... Y en aquellas endechas o cantares rescitaban las obras e vida de aquel cacique, y decían qué batallas había vencido, y qué bien había gobernado su tierra, e todas las otras cosas que había hecho dignas de memoria. E así desta aprobación que entonces se hacía de sus obras se formaban los areitos e cantares que habían de quedar por historia...[2].

Refiriéndose a Puerto Rico, dice que sus indios y los de Santo Domingo son "en las idolatrías del cemí y en los areitos e juegos del batey y en el navegar de las canoas y en sus manjares e agricultura y pesquerías, y en los edeficios de casas y camas, y en los matrimonios e subcesión de los cacicados y señorío y en las herencias y otras cosas muchas, muy semejantes los unos a los otros" [3]. Y de Cuba que "la estatura, la color, los ritos e idolatrías, el juego del batey o pelota, todo esto es como lo de la Isla Española" [4], a pesar de que la lengua difiere.

Fray Bartolomé de Las Casas, en su *Historia de las Indias,* describe las maracas:

Los indios de esta isla [Santo Domingo] son inclinatísimos y acostumbrados a mucho bailar, y, para hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos cascabeles muy sotiles, hechos de madera, muy artificiosamente, con unas pedrecitas dentro, las cuales sonaban, pero poco y roncamente [5].

[1] *Historia general y natural de las Indias,* libro V, cap. I.
[2] Libro V, cap. III.
[3] Libro XVI, cap. XVI.
[4] Libro XVII, cap. IV.
[5] Libro I, cap. LX.

En la *Apologética historia de las Indias,* Las Casas describe sus costumbres diciendo que

> luego de mañana almorzaban, íbanse a trabajar en sus labranzas, o a pescar, o a cazar, o a hacer otros ejercicios; después al mediodía yantaban y comúnmente lo demás que restaba del día gustaban en bailes y cantos o en jugar a la pelota; a la noche cenaban... Eran muy amigos de sus bailes, al son de los cantos que cantaban y algunos atabales roncos de madera, hechos todos sin cuero ni otra cosa pegada; era cosa de ver su compás, así en las voces como en los pasos, porque se juntaban trecientos o cuatrocientos hombres, los brazos de los unos puestos por los hombros de los otros, que ni una punta de alfiler salía un pie más que el otro, y así de todos. Las mujeres por sí bailaban con el mismo compás, tono y orden; la letra de sus cantos era referir cosas antiguas, y otras veces niñerías, como tal "pescadillo se tomó destamanera y se huyó", y otras semejantes, a lo que yo en aquellos tiempos entendí dellos. Cuando se juntaban muchas mujeres a rallar las raíces [yuca o mandioca] de que hacían el pan cazabi, cantaban cierto canto que tenía muy buena sonada...[1].

Habla también de la intervención de Anacaona en los areitos y dice cómo, en 1494, Behechío, el rey de Jaragua, hizo que saliera

> toda su corte y gente, con su hermana Anacaona, señalada y comedida señora, a rescibir a los cristianos [capitaneados por don Bartolomé Colón] y que les hagan todas las fiestas y alegrías que suelen a sus reyes hacer, con cumplimiento de sus acostumbrados regocijos... Llegan a la ciudad y población de Jaragua...; salen infinitas gentes, y muchos señores y nobleza, que se ayuntaron de toda la provincia con el rey Behechío y la reina, su hermana, Anacaona, cantando sus cantos y haciendo sus bailes, que llamaban areitos, cosa mucho alegre y agradable para ver, cuando se ayuntaban muchos en número especialmente. Salieron delante treinta mujeres, las que tenía por mujeres el rey Behechío, todas desnudas... con unas medias faldillas de algodón, blancas y muy labradas en la tejedura dellas, que llamaban naguas, que les cubrían desde la cintura hasta media pierna; traían ramos verdes en las manos, cantaban y bailaban, y saltaban con moderación, como a mujeres convenía, mostrando grandísimo placer, regocijo, fiesta y alegría...[2].

Y cuenta episodios que revelan el valor ritual y cordial que para los indígenas alcanzaba el areito:

> ...Llamó Mayobanex a su gente; dales parte de la mensajería y sentencia del Adelantado [don Bartolomé Colón] y de los cristianos; todos a una voz dicen que les entregue a Guarionex, pues por él los cristianos los

[1] Cap. CCIV.

[2] *Historia de las Indias,* libro I, cap. CXIV. En la *Apologética historia de las Indias,* cap. CXCVII, Las Casas describe a Anacaona como "mujer de gran prudencia y autoridad, muy palaciana y graciosa en el hablar y en sus meneos, y que fue muy devota y amiga de los cristianos desde que los comenzó a ver y a comunicar con ellos". Después de la muerte de Caonabó y de Behechío, Anacaona se retiró al cacicazgo de Jaraguá, donde gobernó con gran acatamiento hasta que Ovando, acusándola de conspiración, la condenó a muerte en 1503. Oviedo dice que fue comedida entre los indios, pero deshonesta entre los cristianos: no la conoció, y se hace eco de maledicencias y prejuicios, como en tantas ocasiones. Entre todos los cacicazgos, el de Jaraguá, según Las Casas, era como "la corte", por ser el más refinado en lenguaje y costumbres.

persiguen y destruyen. Respondió Mayobanex que no era razón entregarlo a sus enemigos, pues era bueno y a ninguno jamás hizo daño, y allende desto, él lo tenía y había sido siempre su amigo, porque a él y a la reina su mujer había enseñado el areito de la Maguá, que es a bailar los bailes de la Vega, que era el reino de Guarionex, que no se tenía ni estimaba en poco...[1].

De otro areito curioso habla el padre Las Casas, en la *Brevísima relación de la destruición de las Indias* (1552):

Un cacique e señor muy principal que por nombre tenía Hatuey, que se había pasado de la Isla Española a Cuba con mucha de su gente por huir de las calamidades e inhumanas obras de los cristianos, y estando en aquella isla de Cuba, e dándole nuevas ciertos indios que pasaban a ella los cristianos, ayuntó mucha o toda su gente e díjoles: —"Ya sabéis cómo se dice que los cristianos pasan acá; e tenéis experiencia qué les han parado a los señores fulano y fulano y fulano e a aquellas gentes de Haití (que es la Española); lo mesmo vienen a hacer acá; ¿sabéis quizá por qué lo hacen?" Dijeron: —"No, sino porque son de su natura crueles e malos". Dice él: —"No lo hacen por sólo eso, sino porque tienen un dios a quien ellos adoran e quieren mucho, y por habello de nosotros, para lo adorar, nos trabajan de sojuzgar e nos matan". Tenía cabe de sí una cestilla llena de oro en joyas, e dijo: —"Veis aquí el dios de los cristianos. Hagámosle, si os parece, areitos (que son bailes y danzas), e quizá le agradaremos e les mandará que no nos hagan mal". Dijeron todos a voces: —"¡Bien es, bien es!". Bailáronle delante hasta que todos se cansaron. Y después dice el señor Hatuey: —"Mirá: como quiera que sea, si lo guardemos, para sacárnoslo al fin nos han de matar. Echémoslo en este río". Todos votaron que así se hiciese e así lo echaron en un río grande que allí estaba.

Las Casas refiere el episodio igualmente en la *Historia de las Indias*, explicando que

comenzaron a bailar y a cantar, hasta que todos quedaron cansados, porque así era su costumbre, de bailar hasta cansarse, y duraban en los bailes y cantos desde que anochecía, toda la noche, hasta que venía la claridad; y todos sus bailes eran al són de las voces, como en esta isla [Santo Domingo]; y que estuviesen quinientos y mil juntos, mujeres y hombres, no salían uno de otro con los pies ni con las manos, y con todos los meneos de sus cuerpos, un cabello del compás. Hacían los bailes de los de Cuba a los desta isla gran ventaja en ser los cantos, a los oídos, muy más suaves[2].

Fray Román Pane, que vino a América en el segundo viaje de Colón (1493), dice que los indios de Santo Domingo,

como los moros, tienen la ley reducida a canciones antiguas, y cuando quieren cantarlas tocan cierto instrumento que llaman *baiohabao*, el cual es de palo y cóncavo, fuerte y muy sutil, de medio brazo de largo y otro medio de ancho, y la parte donde se toca está en forma de tenazas de herrador y la otra parte es como una porra, de manera que parece una calabaza de cuello largo. Este instrumento que tocan tiene tanto sonido, que se oye una legua y cantan a él las canciones que saben de

[1] *Historia de las Indias*, libro I, cap. CXXI.
[2] Libro III, cap. XXI.

memoria, y le tocan los hombres principales, aprendiendo de muchachos a tocarle y cantar a él, dentro según su costumbre [1].

El gran poeta dominicano José Joaquín Pérez (1845-1900) escribió, con el nombre de areitos, composiciones diversas que incluyó en su volumen *Fantasías indígenas* (1877); el mejor de ellos el "Areito de las vírgenes de Marién", resume la teogonía de nuestros indios:

El momento feliz en que la vida
Loucuo invisible e inmortal creó,
la raza de Quisqueya, ennoblecida,
del caos confuso, ante la luz surgió.

Cacibajagua, la caverna ardiente
que guarda en su región Maniatibel,
fue la cuna inmortal de Elim luciente [2],
padre fecundo de la indiana grey...

Coro

Bellas hijas de Elim y del Turey,
el areito de amor al viento dad,
y al son del tamboril y del magüey
aéreas en torno de Zemí danzad [3].

¿Qué nos queda de aquella música? Quizás nada, al menos en su forma primitiva. Haría falta recoger la que exista en los lugares de Santo Domingo donde el indio sobrevivió, desde la Sierra de Bahoruco hasta San Juan de la Maguana, y compararla con la de los indios arahuacos de Venezuela y del Brasil, a cuya familia pertenecen los antillanos, o con la de los caribes del Brasil, las Guayanas y Venezuela, pues los caribes ocuparon las Islas de Barlovento, donde sobreviven unos pocos, y penetraron en Puerto Rico y en las regiones orientales, al norte y al sur, de Santo Domingo. El único cantar que se cita como areito es de origen dudoso: lo recogió en Haití, durante la primera mitad del siglo XIX, Mr. William S. Simonise, nativo de la Carolina del Sur, y lo comunicó al Rev. Hamilton W. Pierson, quien lo publicó en la vasta recopilación de Schoolcraft sobre los indios [4]. La letra dice:

Ayá bombá ya bombé
Lamassam Anacaona
Van van tavaná dogué
Ayá bombá ya bombé
Lamassam Anacaona [5].

[1] Los breves apuntes de fray Román Pane están intercalados, después del cap. LXI, en la discutida biografía de Colón que se atribuye a su hijo Don Fernando.
[2] *Elim:* el sol.
[3] *Turey:* cielo; *Zemí:* dios.
[4] *Information respecting the history, condition and prospects of the indian tribes of the United States,* collected and prepared... by Henry R. Schoolcraft, 6 vols., Filadelfia, 1851-1860. Consultar tomo 2, pp. 309-312.
[5] La transcripción está hecha en ortografía francesa: "Aya bomba ya bombai... dogai"; el nombre de la reina poetisa está escrito "Ana-Coana", por error ortográ-

Fuera del nombre de la reina poetisa, no se entienden las palabras de la canción, y, más que del taíno, nuestra lengua arahuaca, parecen de idioma africano. La sospecha crece, si se piensa en que el cantar se recogió en Haití, donde la invasión de los franceses y la importación de esclavos africanos no dejó rastros indígenas como en la parte oriental, española, de la isla. El verso inicial, "Ayá bombá ya bombé", se parece al estribillo del baile ritual del *Vaudoux,* tradicional entre los negros de Haití: "¡Eh, eh! ¡Bombá, hen, hen!" [1]. Finalmente, el investigador dominicano Apolinar Tejera supone que el cantar recogido por Simonise es el que a principios del siglo XIX se arregló o compuso, basándose en supuestas tradiciones, para Cristóbal, rey de Haití: Emile Nau, historiador haitiano, lo denuncia como falsificación cortesana [2].

Quedan vagas probabilidades a favor del cantar, al menos mientras no se aclare la procedencia de otra versión del renglón primero: en vez de "Ayá bombá ya bombé", Javier Angulo Guridi nos da la frase "Igi aya bongbe" y dice, no sabemos con qué fundamento, que significa "Primero muerto que esclavo" [3].

La música del areito está dividida en seis frases [4]:

fico, fácil en persona de habla inglesa. Al final de cada verso, Pierson agrega *bis,* entre paréntesis. Pero olvida indicar cómo concuerdan la música, compuesta de seis frases, y la letra, compuesta de cinco, o, con las repeticiones, de diez. Según sus datos, el areito era en elogio de Anacaona.

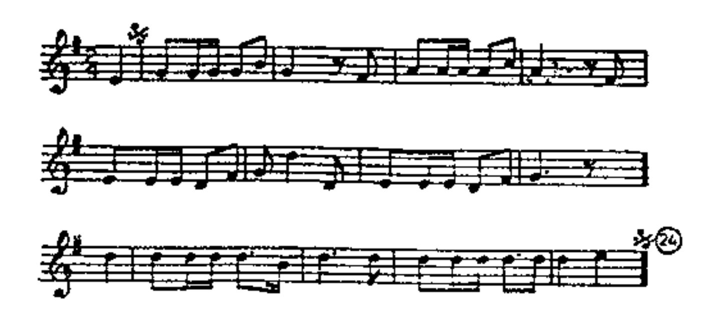
[1] Así lo transcribe el historiador martiniqueño Moreau de Saint-Méry en su *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*. . ., Filadelfia, 1797. Hay estribillos semejantes en Las Antillas y en Puerto Rico: véase María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico,* Madrid, 1933; por ejemplo, en el Cibao, la región septentrional de Santo Domingo, "¡Ay bombaé! Sólo siento que me hicieran ¡ay bombaé! en ti haber puesto mi amor. . ." Pero la música no tiene parentesco con el areito de Anacaona.

[2] Cf. Emile Nau, *Histoire des caciques d'Haïti*. . ., París, 1854, 2da. ed., 1894; Apolinar Tejera, *Literatura dominicana,* Santo Domingo, 1922. Para colmar la complicación, Antonio Bachiller y Morales transcribió en su obra *Cuba primitiva* (La Habana, 2da. ed., 1883) el areito de Anacaona, tomándolo —con erratas— de la recopilación de Schoolcraft, y en Cuba se le ha creído cantar de los indios siboneyes, hasta el punto de que el distinguido compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes lo pone en boca del coro en su ópera *Doreya* (1918), de asunto indígena.

[3] *Elementos de geografía físico-histórica antigua y moderna de la isla de Santo Domingo,* Santo Domingo, 1866. Una de las *Fantasías indígenas* de José Joaquín Pérez lleva el título de "Igi aya bongbe" y el estribillo: "Morir antes prefiero / que no esclavo vivir".
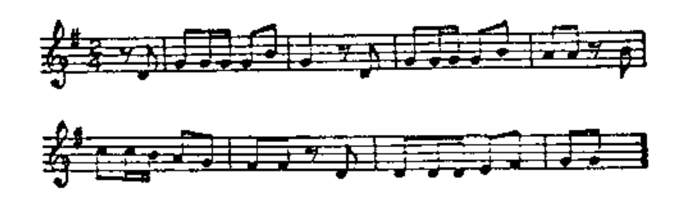
[4] Doy el texto de Pierson. Sánchez de Fuentes lo presenta modificado en su estudio "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero": por ejemplo, comienza en *fa sostenido* en vez de *mi.*

Aya bombé o *Areito de Anacaona*



Toda opinión sobre su autoctonía ha de ser conjetural, mientras no haya términos probables de comparación. Observamos, desde luego, que está en escala heptatónica, y no en la pentatónica que se atribuye a una parte de la América (el Perú, principalmente). Después, la simetría de las frases le da aire europeo y aspecto moderno, y el dibujo melódico se asemeja al de muchas canciones populares de la América española. Una de Santo Domingo, que oí en mi infancia, es quizá derivada del problemático areito [2]:

Ahí viene Monsieur Contin

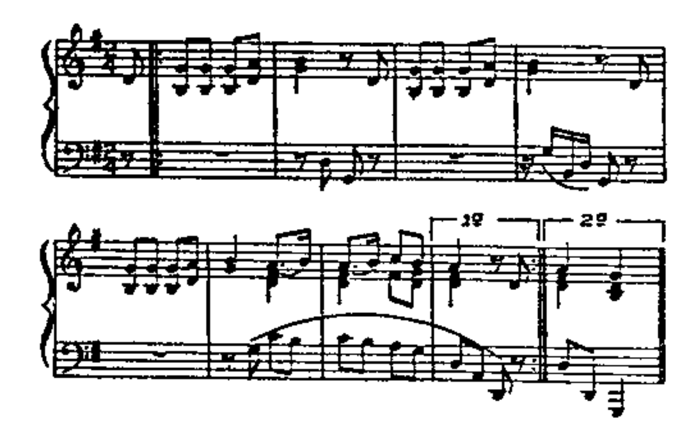


Tiene parentesco con el comienzo de *San Pascual Bailón,* contradanza cubana de 1803:

[1] La transcripción es defectuosa.

[2] La letra dice: "Ahí viene Monsieur Contin / en su caballo melado / y dice que no se apea / porque tiene un pie cortado". En la Argentina, sin embargo, se canta como canción de niños, con otra letra.

Contradanza de San Pascual Bailón



Y hasta con un aire de diana en el Paraguay (*Campamento*) y con la frase inicial de una canción mexicana:

Allá viene el caporal



Para buscar nuevos rastros indígenas en las Antillas, hemos de permanecer, por ahora, en el país de las conjeturas. Se atribuyen rasgos autóctonos al merengue y a la mangulina de Santo Domingo; a la guajira, al zapateo y al punto de Cuba. Pero ¿cómo probarlo?

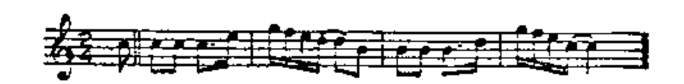
II

Trajo España, desde la conquista, sus cantos y sus bailes. Todavía, en la América española, la música destinada a los niños afianza sus raíces en la Edad Media: de la tradición inmemorial provienen los romances, las canciones de cuna, las rondas, los juegos. Anteriores al descubrimiento del Nuevo Mundo son —cuando no el documento, lo prueba el dato de que los escritores y músicos del siglo XVI los recogen ya como viejos— el romance de *Gerineldo* y el de *Delgadina*, el de *Blanca Niña* —la esposa infiel— y el de *Las señas del marido* —la esposa fiel—, el de *Hilo de oro* y el de *La flor del olivar*, la canción de la *Pájara pinta* y la de *Señora Santa Ana*, el juego de *Al alimón* (tradicional también entre los ingleses: "London bridge is falling down") y el del *Abejón* o *Peri-*

quillo el labrador, el de *Caracol, col, col* y el de *Sopla, vivo te lo doy* [1]. La transmisión oral, que modifica la letra, modifica también la música, y en cada región se entonan ahora los cantos tradicionales con aires diversos: las formas arcaicas —como las de *Delgadina* e *Hilo de oro*, con su característica lentitud, en Santo Domingo— se mudan en melodías modernas, de *tempo* vivaz, como las de Cuba [2].

Pero ¿qué ha quedado de las danzas y de los bailes antiguos? ¿Qué de las canciones para adultos, fuera del romance, que el tiempo dejó en boca de los niños? Para decidirlo, habrá de conocerse a fondo el repertorio español —y europeo— de los siglos XVI y XVII: España fue la cuna, y Francia la escuela, con auxilio de Italia, de la coreografía moderna. Las danzas de corte, como la pavana, la gallarda, el bran, la alemanda, la alta, la baja, la españoleta, sólo debieron de conocerse en las ciudades cultas. Pero los bailes, como manifestación popular, sí invadieron todas las zonas del Nuevo Mundo: la jácara, las folías, el pasacalle, la zarabanda, el canario, las seguidillas, el villano con su aditamento el zapateado, el fandango con sus especies —rondeñas, malagueñas, granadinas, murcianas. Y fandango quedó como nombre genérico de toda fiesta en que se bailara. Hasta debieron de venir bailes de Galicia y Asturias, a juzgar por estas muestras de Santo Domingo [3]:

Rondé, rondé, rondé batalla
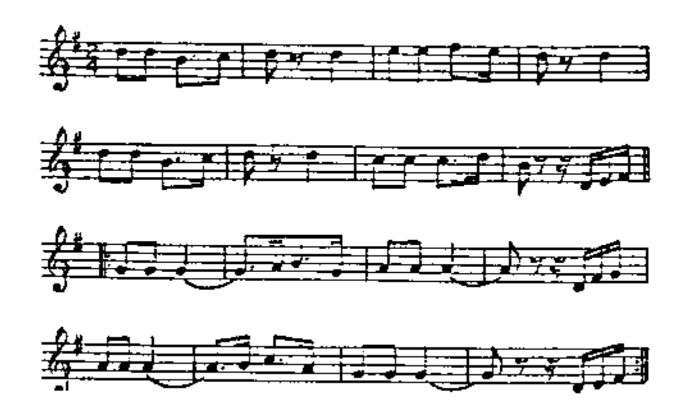


[1] Consúltese, entre otras cosas, Ramón Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", en la revista *Cultura Española*, de Madrid, 1906, reproducido en su libro *El romancero: teorías e investigaciones*, Madrid, s. a. (*c.* 1927); Pedro Henríquez Ureña, "Romances en América" (versiones de Santo Domingo), en la revista *Cuba Contemporánea*, de La Habana, noviembre de 1913 [reproducido en la presente edición]; Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe, "Romances tradicionales en México", en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1924 (hay tirada aparte); para juegos del siglo XVI, los *Juegos de Noches Buenas*, de Alonso de Ledesma, Barcelona, 1605, reimpresos en el tomo 35 de la Biblioteca de Autores Españoles, y el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, escrito hacia 1550 y publicado en Madrid, 1874.

[2] Será interesante comparar los diversos tipos de melodías de romances cuando se publiquen los que reunió el estimado musicólogo español Manuel Manrique de Lara, como labor adjunta a la recolección del magno romancero futuro de don Ramón Menéndez Pidal.

[3] Véase Julio Arzeno, *Del folklore musical dominicano*, tomo I, Santo Domingo, 1927, pp. 28 y 53. La letra de la primera dice (la cita también Ramón Emilio Jiménez, *Al amor del bohío*, tomo 1, Santo Domingo, 1927, p. 156): "Rondé, rondé, rondé batalla, / rondé, rondé y bueno que baila..." La letra de la segunda: "Al pasar la barca le dijo el barquero: / —Muchacha bonita no paga dinero... / A ti na má / te quiero yo; / a ti na má / te quiero pa bailar..." Cf. *Cancionero popular gallego*, recogido por José Pérez Ballesteros, 3 vols., Madrid, 1885-1886.

Al pasar la barca



Son dos melodías. La primera es de tipo europeo; la segunda es un merengue dominicano ("A ti ná má...").

Pero el mundo nuevo refluyó pronto sobre el antiguo, iniciándose el juego de flujo y reflujo que persistirá, sin interrumpirse, hasta las modernas inundaciones del jazz, de la machicha y del tango argentino. Desde fines del siglo XVI cundían en España bailes surgidos o reconstruidos en América: el cachupino, la gayumba, el retambo, el zambapalo, el zarandillo, hasta la chacona, que daría sus flores perfectas de otoño en manos de Bach y de Rameau [1].

[1] La chacona no es quizás sino una variante del pasacalle (véase Hugo Riemann, *Composición musical: teoría de las formas musicales,* traducción del alemán, Barcelona, 1929, pp. 356-359): ¿no sería el matiz diferencial lo que adquirió en América?

Sobre los bailes españoles, y las influencias de América, véase la introducción de don Emilio Cotarelo y Mori a la colección de *Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas,* tomo I, Madrid, 1911 *(Nueva Biblioteca de Autores Españoles).* Francisco Asenjo Barbieri publicó en *La Ilustración Española y Americana,* de Madrid, en noviembre de 1877, unos artículos sobre "Danzas y bailes de España en los siglos XVI y XVII"; no sé si se han reimpreso en libro. Entre la multitud de publicaciones de Felipe Pedrell, deben consultarse el *Teatro lírico español anterior al siglo XIX,* 5 vols., Coruña, 1886, y el *Cancionero musical popular español,* 4 vols., Valls, 1919-1920. El tratado clásico del siglo XVII es el libro de Juan de Esquivel Navarro, *Discurso del arte del danzado,* Sevilla, 1642; clasifica los bailes en populares, como el basto, la tárrega y la jácara, usuales como el canario, y elegantes, como la españoleta, que declara vieja; sin embargo, a fines del siglo la introduce en sus *Villancicos* o representaciones musicales para iglesia sor Juana Inés de la Cruz, en México; introduce también, y con más frecuencia, la jácara, que de baile había pasado a breve forma teatral. A principios del siglo XIX, el *Diario de México* (especialmente el artículo publicado el 26 de julio de 1807) cita como danzas en uso la alemanda, el pasacalle, la chacona, la contradanza, el minué, el paso de dos, el bolero, junto al rorro, la jarana y el jarabe mexicanos (las de sociedad eran bolero, contradanza y minué): como antiguas, no sabemos si enteramente en desuso, la gallarda, la jácara, las folías, el canario, la zarabanda, la gavota, el cumbé, que, a juzgar por el nombre, debió de ser baile de negros, como el zarambeque y el guineo: ¡también en el siglo XVI comienza la moda de

Todavía en el siglo XVIII, todavía a principios del XIX, España inundaba sus colonias con nuevas creaciones musicales: tonadillas, tiranas, polos, boleros, tangos. Pero ya, en vez de la música popular, se difundían sus imitaciones vulgares a través del teatro, y las influencias francesas e italianas modificaban las formas españolas [1]. Después, durante los últimos cien años, España difunde en América aires de sus zarzuelas; pero la música del pueblo llegará pocas veces hasta nosotros (el cante jondo, por ejemplo, no parece influir en ninguna parte): en el arte popular, el divorcio será completo. Cien años harán inconfundibles la música de España y la de nuestra América [2].

llevar a Europa las danzas negras! Hacia 1830, según Serafín Ramírez (1833-1907), "La Habana de otros tiempos", en el tomo 18 de *Evolución de la cultura cubana,* se bailaban en Cuba el minué —diversas especies—, la contradanza, el rigodón, el baile inglés, el vals, y, como españoles o cubanos, el fandango, las gaditanas, las sevillanas, las rondeñas, las malagueñas, las seguidillas, el olé, las guarachas, el zapateo, el bolero, la cachucha, el cádiz, entre otros.

[1] Del siglo XVIII son pocos y de muy escaso interés los documentos de música folklórica, pues no consideramos como tal la de las *tonadillas* escénicas de esta época, de marcado sabor italiano. En el siglo XIX vuelven nuestros compositores a interesarse por la música popular, que nutre casi siempre las grandes *tonadillas* y las *zarzuelas*", Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical,* Madrid, 1928 (Biblioteca Literaria del Estudiante). Debe recordarse que la música de las zarzuelas del siglo XIX, aunque aproveche elementos populares, está muy influida por Italia y Francia.

[2] Las confusiones ocurren excepcionalmente, en la canción vulgar, cuyas formas son menos definidas que las del canto popular, más internacionales por la influencia de Italia y Francia. Así, *Cielito lindo,* que se encuentra en los *Cantos populares españoles* recogidos por Francisco Rodríguez Marín, 5 vols., Sevilla, 1862-1883, y que en el siglo XX pasa por argentina en Argentina y mexicana en México; "Ay mi palomita...", "En un delicioso lago..." y "Una tarde fresquita de mayo...", que se encuentran en cancioneros españoles como el montañés y el asturiano de Hurtado, se cantaban en Santo Domingo a fines del siglo XIX (las dos primeras figuran en el libro de Julio Arzeno, *Del folklore musical dominicano,* I, pp. 111 y 117; la segunda, además, en *El folklore y la música mexicana,* de Rubén M. Campos, México, 1922, p. 245). *La golondrina,* que comienza "Aben Amet, al partir de Granada...", está muy difundida en las Antillas, México y la América Central (Rubén Darío la cita en *Tierras solares* como recuerdo de su infancia) y muchos mexicanos la creen nacional (véase Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana,* pp. 65-66, con texto musical); la letra es traducción —de autor desconocido— de la *romance mauresque* que Martínez de la Rosa introduce en la versión francesa (que es la primitiva) de su *Aben Humeya,* representado en París en 1830, sé que en Santo Domingo se difundió en la década de 1860 a 1870, gracias a una revista de España que la publicó, y la escritora mexicana doña Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) me decía saber que con la música que conocemos se había cantado la *romance* en París, en el estreno de *Aben Humeya.* ¿El compositor sería francés o español? Junto a las canciones vulgares, o cultas como *La golondrina,* hasta se han esparcido por América coplas españolas genuinamente populares: pueden encontrarse comparando la colección de Rodríguez Marín con cancioneros de América como el ecuatoriano de Juan León Mera (Quito, 1892), y el argentino de Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos* (Buenos Aires, 1926). Carrizo ha publicado después otra colección más extensa, *Cancionero popular de Salta* (Buenos Aires, 1933). Caso difícil es el de la alborada, realmente popular, que llaman en México *Mañanitas:*

Amapolita morada...
Despierta, mi bien, despierta...

III

En música, así como en España hay regiones con rasgos distintivos y peculiares, las hay en América. Una de ellas, la zona tropical del Mar Caribe, cuyo foco de irradiación está en las tres grandes Antillas españolas, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, y cuyos bordes son, hacia el sur, las costas de Venezuela y Colombia, y, hacia el occidente, las costas mexicanas del Golfo, en Yucatán, Campeche, Tabasco y Veracruz, con ligera influencia sobre las costas de la América Central. En otras regiones hispánicas del Nuevo Mundo, fuera de la estrecha faja de las costas, en las altiplanicies de México y de la América Central, de Venezuela y Colombia, de Ecuador, el Perú y Bolivia, el vigor del trópico se desvanece en ambiente de otoño. La zona del Mar Caribe es la legítima zona tropical, la única de la América española donde se cumplen a plenitud, sobre territorio extenso, los privilegios del trópico: el verano perpetuo, la luz torrencial, la violencia de los colores, la fecundidad exuberante, la incitación a vivir sólo con los sentidos [1].

De los tipos antillanos de música popular, uno de los más antiguos es el *son:* así lo hace pensar el *Son de Ma Teodora,* que debió de componerse en Santiago de Cuba a principios del siglo XVII y se refiere a Teodora Ginés, maestra en música de bailes. José de la Cruz Fuentes, nacido en el siglo XVIII, dice en unos apuntes citados por su hijo Laureano Fuentes Matons, el compositor (1825-1898), padre a su vez del compositor Laureano Fuentes Pérez:

> En 1580 había en Santiago de Cuba dos o tres músicos tocadores de pífanos; un joven natural de Sevilla nombrado Pascual de Ochoa, tocador de violón, que había venido de Puerto Príncipe [Camagüey] con unos frailes dominicos, y dos negras libres, naturales de Santo Domingo, nombradas Teodora y Micaela Ginés, tocadoras de bandolas [2].

En 1598, una de las hermanas Ginés, Micaela, vivía en La Habana, pues allí la sitúa José María de la Torre entre los cuatro músicos de la ciudad [3]. Teodora, que permaneció en Santiago de Cuba, inspiró la antiquísima canción en que se la nombra, cuya música tiene parecido con la de viejas *milongas* argentinas:

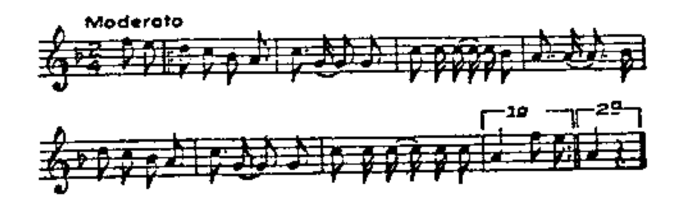
Rodríguez Marín la recoge como española; pero en México la he visto en un manuscrito que data de fines del siglo XVIII o principios del XIX, en poder de la señorita María Canales, profesora en la Escuela Preparatoria de la Universidad Nacional. ¿No habrá ido de México a España la canción?

[1] Al señalar como focos de irradiación las grandes Antillas, no quiero decir que Venezuela y Colombia, por ejemplo, no posean tipos propios de música, como el *bambuco,* el *pasillo,* el *joropo,* el *romance* venezolano y el *tono* llanero.

[2] Laureano Fuentes Matons, "Las artes en Santiago de Cuba", 1893, trabajo reproducido en el tomo 18 de *Evolución de la cultura cubana.*

[3] "Micaela Ginés, negra horra, de Santiago de los Caballeros, vihuelista", dice José María de la Torre, en *Lo que fuimos y lo que somos* o *La Habana antigua y moderna,* La Habana, 1857, citado por Laureano Fuentes en "Las artes en Santiago de Cuba" y por Eduardo Sánchez de Fuentes en "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero".

Son de Má Teodora



La letra dice ("rajar la leña" equivale a "tocar en el baile"):

—¿Dónde está la Má Teodora?
—Rajando la leña está.
—¿Con su palo y su bandola?
—Rajando la leña está.
—¿Dónde está que no la veo?
—Rajando la leña está...

Con ingenuo entusiasmo, Laureano Fuentes dice que "si examinamos las sentidas notas musicales con que se hace la pregunta de *¿Dónde está la Má Teodora?* se advierte que una inspiración sublime las dictó..." y elogia la serie

> de siete notas, tan sencillas y melancólicamente combinadas, que destrozan el corazón al recordar que desde nuestra infancia las oíamos cantar coreadas por grupos de afinadas sopranos y tenores del pueblo que recorrían las calles de Cuba, en las altas y silenciosas horas de la noche, que seguían a las de bullicio y cansancio de las mascaradas de San Juan y Santiago...

El arcaico *Son de Má Teodora* es antecesor de los *sones* de la provincia de Oriente en Cuba, según opinión del distinguido compositor Eduardo Sánchez de Fuentes: constan

> de dos partes: la primera, a manera de estrofa, la cantaban antiguamente dos voces, y la segunda, que constituía el coro, estribillo o sonsonete, era como la respuesta o comentario de la primera parte. Esta peculiar fisonomía se ha ido modificando...

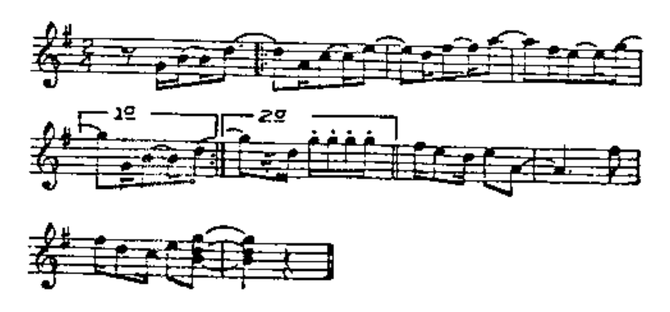
Y la modificación se inicia en Oriente mismo, en Santiago de Cuba, con las interpretaciones de los negros procedentes de Haití [1].

He aquí dos ejemplos del auténtico *Son oriental:*

[1] Véase Eduardo Sánchez de Fuentes, *El folklore en la música cubana*, La Habana, 1923, e "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero". Mi hermano Max Henríquez Ureña me escribe desde Santiago de Cuba, capital de Oriente, que allí el *son* moderno se considera, corrientemente, originario de Manzanillo, ciudad de aquella provincia.
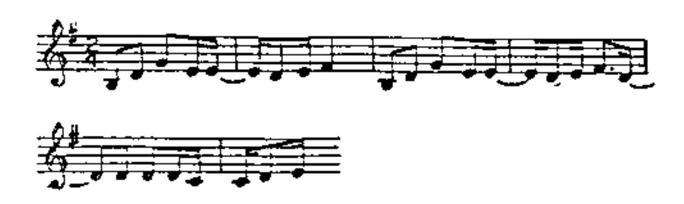
Son Oriental

Mujeres, vamos a la rumba



Son Antiguo

El bacalao



Después de años de decadencia, el *son* ha vuelto a una gran popularidad en Cuba, como música de baile, pero en vez del tipo oriental, criollo, se ha difundido una variante moderna, africanizante, y de ella se han apoderado los compositores de música vulgar. Hay sones admirables, como *Loma de Belén, Tres lindas cubanas, Oye, Miguel, Galán, galán,* por el sabor tropical de los giros melódicos y los ritmos, sazonado todavía, en la ejecución, por la novedad picante de los timbres instrumentales.

Como el *son* cubano, la mangulina de Santo Domingo presenta caracteres arcaicos. Según el compositor dominicano Esteban Peña Morell, uno de los músicos jóvenes de mayor talento en las Antillas, la *mangulina* —o *mangolina,* como le llamaron también— es la música típica del país y tiene su origen en Hicayagua, en el sudeste de la isla, de donde irradió hacia todo el territorio, hasta penetrar en la República de Haití: a través de emigrantes haitianos, de raza negra, llegó hasta Cuba, con

modificaciones, e influyó en el *son moderno*[1]. Una copla tradicional hace derivar su nombre de una mujer, que se dice vivía en el Seibo, en la región de Hicayagua:

Mangulina se llamaba
la mujer que yo tenía
y si no se hubiera muerto
Mangulina todavía.

"...la mangulina en que el payero es tan ducho", dice Félix María del Monte en *El banilejo* y *la jibarita* (1855). El payero es el habitante de Paya, cerca de Baní. Para Peña Morell, la *mangulina* es creación criolla, derivada de los *aguinaldos* y *jaleos* de las Islas Canarias. Si así fuere, su antigüedad acaso no pasaría de doscientos años: las grandes emigraciones canarias a Santo Domingo ocurrieron en el siglo XVIII. A principios del XIX estaban en boga las *mangulinas:* se sabe que compuso muchas Juan Bautista Alfonseca (1802-1875), músico de gran cultura y genial instinto popular, a juzgar por sus éxitos[2]. Este tipo de com-

[1] Los trabajos de Peña Morell se están publicando, bajo el título de *Notas críticas,* en el *Listín Diario* de Santo Domingo; allí apareció también el resumen de una conferencia suya sobre la *mangulina,* hecho por Fernando Concha. El distinguido compositor debería emprender la recolección y clasificación sistemática de los principales tipos de música del país, definiéndolos en lenguaje claro y sencillo, de frases breves: sus actuales estudios resultan difíciles de entender, tanto por el tono frecuente de polémica como por el estilo enredado; así, cuando corrige la contradictoria explicación del *merengue* que da Julio A. Henández (en su interesante *Album musical,* Santo Domingo, 1927), su propia explicación sale sumamente confusa.

[2] La sólida cultura colonial de Santo Domingo, metrópoli universitaria del Mar Caribe hasta bien entrado el siglo XVIII, se extendía a la música. La inmigración de familias dominicanas en Cuba, entre 1796 y 1822, contribuyó al súbito cambio de nivel que se advierte en la cultura cubana a principios del siglo XIX: "las familias dominicanas... como modelos de cultura y civilización nos aventajaban en mucho entonces", dice Laureano Fuentes Matons, apoyándose en notas de su padre, y "el primer piano de concierto que sonó en Cuba fue el de Segura [el médico dominicano Bartolomé de Segura y Mieses], traído de París en 1810"; en casa de Segura dio el maestro alemán Carl Rischer las primeras lecciones de piano que hubo en la isla. De Victoriano Carranza, compositor dominicano de música religiosa, dice Fuentes que ayudó a mejorar la de las Iglesias de Santiago de Cuba con sus enseñanzas. Todavía a fines del siglo XIX se perpetuaban altas tradiciones en las iglesias de Santo Domingo: en mi infancia oí en ellas coros de la *Missa brevis* de Palestrina, del *Magnificat* de Bach y de la *Ifigenia en Táuride* de Glück (uno de los coros de las sacerdotisas de Diana se cantaba en el mes de María, en la iglesia de la Regina Angelorum). A la difusión de la cultura musical se debe que las melodías de grandes compositores se hayan convertido a veces en aires populares de Santo Domingo: así, la melodía de un adagio de Mozart se adaptó a una canción satírica de hacia 1850:
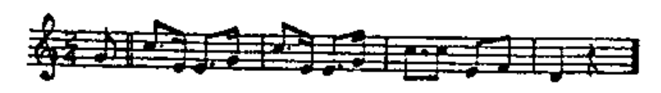
Gabriel Recio se casó
con una dominicana...

y una parte del brindis de *Don Juan* sirvió para el cantar de

Comandante Julio,
ya se acabó el gas;
cómo nos haremos
con la oscuridad...

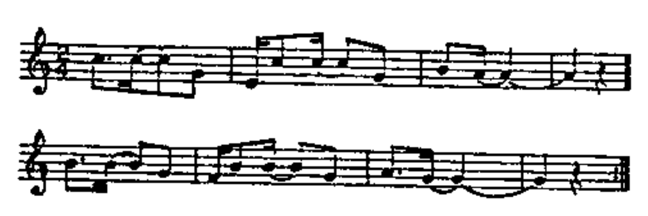
posición consta, como el *son oriental* de Cuba, de dos partes: la *copla,* con letra religiosa, o política, o erótica, o satírica y la *mangulina,* como estribillo, "sandunguera y retozona...". He aquí de lamentar la falta de textos musicales de *mangulinas:* Peña Morell debiera coleccionarlas y describirlas; apenas puedo citar este ejemplo, incompleto, que trae Julio Arzeno, en su libro *Del folklore musical dominicano* como cantar de niños [1]:

Mangulina



Según otras opiniones, el baile llamado *merengue,* general en pueblos y campos del Cibao, sería la composición musical típica de Santo Domingo y habría nacido en 1844, como canción satírica, cuando el abanderado Tomás Torres huyó del campo de la batalla que sostuvieron dominicanos y haitianos en Talanquera [2]:

Toma juyó con la bandera



Se conoce en el Paraguay como habanera, según M. A. Morínigo. Hay otra versión que da Julio Arzeno [3]:

[1] En la p. 29. Letra:

Voz: ¡Ohe, Manguliná!
Maracatona te dirá...
Respuesta: Que ño Ambrosio trajo un perro
y se va pa la Montiá...

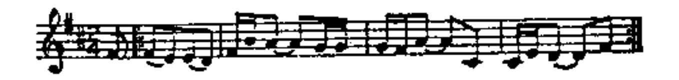
[2] Véase el artículo "Música vernácula", de Rafael Vidal, en el *Album musical* de J. A. Hernández. La letra dice:

Tomá juyó con la bandera
Tomá juyó de la Talanquera;
si juera yo, yo no juyera;
Tomá juyó con la bandera.

[3] *Del folklore musical dominicano,* I, p. 127. La letra dice:
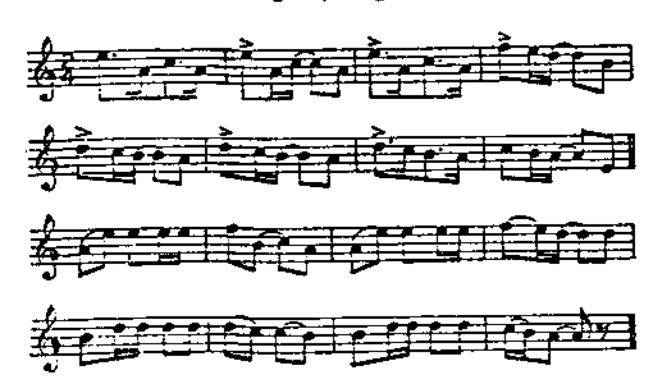
Juyó, juyó Tomá de Talanquera;
si yo fuera Tomá, yo no volviera.
Juyó, juyó Tomá con la bandera;
si yo fuera Tomá, yo no volviera.

Jujó, juyó Tomá de Talanquera



Pero Peña Morell prueba que el *merengue* es anterior a 1844: según la tradición, Juan Bautista Alfonseca, autor de la música del himno de guerra contra los haitianos (febrero o marzo de 1844), hacia 1820, cuando contaba apenas diez y ocho años, escribió los primeros *merengues*, o *danzas-merengues*, dándoles el nombre y combinando en ellos elementos criollos con rasgos de la contradanza francesa, de moda entonces. Los compuso también Juan de Mena y Cordero, que como director de banda militar fue rival de Alfonseca y como patriota formó parte del grupo de dominicanos que hicieron propaganda a la idea de expulsar a los invasores haitianos, yendo de pueblo en pueblo bajo el disfraz de compañía de circo, cuya empresaria y estrella era la hermosa y original María Mestre [1]. A Peña Morell el *merengue* le parece derivado de la *mangulina;* de ella procederían igualmente la *niña* de Azua y el *carabiné* o *carabinier* del sudoeste. El *merengue* campesino se divide en tres partes: introducción, copla cantada (el merengue propiamente dicho) y comentario o jaleo. Sobrevive en el Cibao, y particularmente en el noroeste. Ejemplo típico es el *juangomero* [2]:

Merengue juangomero



[1] Véase Fernando Rueda, artículos sobre "Música y músicos dominicanos", que se publican en el *Listín Diario* de Santo Domingo desde 1928. Para Rueda, Alfonseca inventó el *merengue* en 1844; le atribuye, además, "la muy popular *mangulina*... canción con ritmo de merengue", con letras de sátira política.

[2] Tomo este ejemplo de Julio Arzeno, *Del folklore musical dominicano*, I, donde debe verse el capítulo "En los bailes", con muchas melodías de *merengues*.

Goza de favor ahora entre los compositores jóvenes; se atribuye su resurrección como forma artística a Juan Francisco García, que comenzó a escribirlos en 1922: su *merengue,* nos dice Julio Alberto Hernández, "en compás de dos por cuatro, de movimiento moderado, consta de una corta introducción, dos partes repetidas y un trío". Le siguieron Peña Morell, Juan Espíndola y Emilio Arté, "quién le agregó el *paseo*" (como en la *danza* antillana)[1]. Hernández, finalmente, los compone según esta disposición: *paseo* (moderato) de ocho compases repetidos; *jaleo* (allegretto) de ocho o dieciséis compases; *merengue* propiamente dicho (parte cantable); vuelta al *jaleo; trío* (con variación rítmica y tonal; *jaleo* y coda (piú mosso)[2]. En Haití, donde penetró por la vía popular, interesa también a los compositores (Manigat, Baptiste, Cleriet, Elie) y lo cultivan como arquetipo nacional de su república franco-africana.

Hablando del Cibao, dice Enrique Deschamps que en las fiestas

> de las clases inferiores puede decirse que todo el baile es... una sola danza... el rústico *merengue*... Apenas hay intervalos entre una y otra pieza. Forman la orquesta un acordeón, un güiro y una tambora; y como la ejecución en estos instrumentos primitivos no demanda esfuerzo... los músicos suelen estar tocando dos y aún más horas seguidas [3].

Pero esta pintura es demasiado pobre: hay en Santo Domingo mayor variedad de composiciones musicales y de instrumentos [4]: Ramón Emilio Jiménez, en su libro de costumbres cibaeñas, *Al amor del bohío,* muy justamente celebrado, describe como canción la *mediatuna* y como bailes el *zapateo,* la *yuca,* el *guarapo,* el *sarambo,* el *callado,* el *chenche,* el *guayubín;* Julio Arzeno menciona el *chuin,* especie de *son,* el baile del *peje* y la lúbrica *ventaja,* de efímera boga a principios de este siglo; Peña Morell, además de la *nina* y el *carabiné,* la *tumba* y la *plena,*

[1] Peña Morel dice que ya Alfonseca había escrito *merengues* con *paseo.*

[2] Véase el *Album musical* de Hernández, donde incluye dos *merengues* suyos.

[3] Enrique Deschamps, *Directorio general de la República Dominicana,* Barcelona, s.a. (1906). Véanse pp. 274-280. Ramón Emilio Jiménez, en *Al amor del bohío,* tomo 1, Santo Domingo, 1927, dice que el *merengue* es el único baile popular que ha sobrevivido en el Cibao, "tal vez por ser menos antiguo que los otros", a la invasión de los bailes extranjeros, especialmente cubanos y norteamericanos.

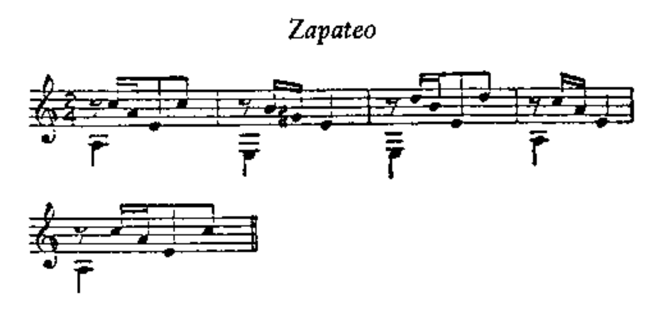
[4] Antes de la llegada del acordeón (cuya presencia produjo general trastorno en Santo Domingo, como en el Río de la Plata) dominaban las bandurrias campesinas que se llaman *tiples,* o, según el número de las cuerdas, *cuatros, seises, doces.* Peña Morell menciona, además del *tiple* o *guitarro* y del *violín rústico,* que se toca en todo el país, el *atabal* como típico del sur; el *balsié* o tambor pequeño, de origen probablemente indígena, como típico del occidente; el *tamboril* y "la frutiforme *güira*", probablemente indígena también, en el norte; las *polillas,* la *marca,* la *gayumba* —nombre precisamente de uno de los bailes americanos que se importaron en España durante el siglo XVII—, la *botija* y la *pandereta* como típicas del oriente. Véase, además, Julio Arzeno, *Del folklore musical dominicano,* I, p. 44.

que considera como derivaciones de la *tumba* andaluza; César Nicolás Penson, el *punto y llanto,* el *galerón* [1].

Hubo todavía otros bailes, como "la *tortuga* y el *carey* que bailan las sanjuaneras" (de San Juan de la Maguana), según dice Nicolás Ureña de Mendoza en versos de 1859.

El *zapateo montuno* y la *yuca* le parecen a Peña Morell descendientes del *zapateado* español. Según Penson, el *zapateo* de Santo Domingo "se diferencia mucho del de Cuba y otras partes"; distingue entre *zapateo* y *zapateo con estribillo,* pero no explica las diferencias. Arzeno da este ejemplo de *zapateo* (Corregido por Mena) [2]:

Zapateo



En el *zapateo,* dice Ramón Emilio Jiménez,

> el zapato dominguero repiquetea en el suelo barrido adrede para la trasnochada festiva. La música, en un compás de dos por cuatro, excita, turba, enloquece [3]. Lo baila una pareja: él, terciado el sable de rojo ceñidor de lana sobre la camisa nueva, suelto de pies para emprender un salto sobre la cabeza de la dama y caer del otro lado sin tocarle en el pelo abundante sujeto por un lazo de cinta, y todo esto sin perder el compás; ella, airosa y ágil, entre los dedos la falda abigarrada abierta en forma de abanico, nerviosa como agua golpeada por un guijarro, mostrando a veces, cuando más *picado* es el movimiento, las piernas que sólo así podrían mostrarse...

Y Arzeno dice:

> Las parejas... se atraen y se rechazan, se llaman y se alejan, mientras los pies marcan el preciso movimiento; la mujer, audaz y tímida; el hombre, reposado, rudo y decidido; aquélla lo desea y lo evita, se acerca y huye de él; éste le hace rueda, cediendo a veces a sus caprichos. Todo este baile no simula más que una amorosa persecución.

[1] "Reseña histórico-crítica de la poesía en Santo Domingo", escrita por César Nicolás Penson en nombre de la comisión de la antología dominicana, de que formó parte con Salomé Ureña de Henríquez, Francisco Gregorio Billini, Federico Henríquez y Carvajal y José Pantaleón Castillo, Santo Domingo, 1892. Penson menciona los tambores llamados *quijongos,* "instrumentos muy primitivos a que también llaman *cañutos*... troncos ahuecados y recubiertos, por uno de sus extremos, de una piel sobre la cual manotean cantando. El más pequeño, que dicen *alcahuete,* sirve de instrumento primo al mayor". Les atribuye origen africano.

[2] Véase Arzeno, p. 43. El tiempo es rarísimo: da 2½ en vez de 2.

[3] Hay también *zapateo* en compás de seis por ocho, según muestra que da Arzeno (*Del folklore musical dominicano,* I, p. 43).

De la *yuca* —pariente de los *pericones* del Río de la Plata— dice Jiménez:

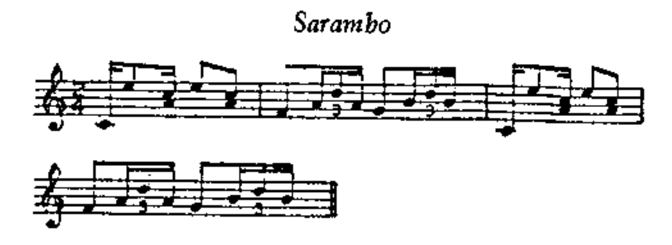
> curioso baile de figuras en el cual galanes y damas van formando, en sucesivas y acompasadas actitudes de cambio, una cadena. Las parejas, de bracete, se saludan, y a la voz de *¡yuca!* rompe la sugestiva ondulación, el mixto encaje humano en que la dama va esquivando a la otra dama y entregando a diferentes manos varoniles los lirios de sus manos. Los pies acentúan el compás en el polvo que se alza atraído por el movimiento y acaba por danzar también... El nombre de *yuca* lo debe el baile al ruido isócrono del blanco pan indígena que va y viene sobre el *guayo* [rallo o rallador]... imitado en el roce del pie con el suelo, que la gente denomina *escobillar*. La industria cazabera le dio origen, y así reza la letra: Guaya la yuca, / a quemar cazabe..." [1] Cuando vibra de nuevo la voz *¡yuca!* el cordón danzante se interrumpe sin que nadie pierda un solo momento el compás, y así continúa el baile entre el collar humano que se rompe y torna a nuevo empate, hasta que muere en medio de las aclamaciones de los espectadores.

De la familia del *zapateo* son el *guarapo* y el *sarambo*, que "tienen igual tonada", según Jiménez, en compás de dos por cuatro [2].

> Se distinguen por la intensidad de la voz, que es mayor en el último. Los aires agudos y el baile picado, rico en color y en movimiento, en que la pareja danzante se camina de agitación, ebria de mudanzas, son del *sarambo*. En el guarapo no hay color encendido sino media tinta. La onda rítmica de los cuerpos no hace desprenderse una rosa presa en la altivez del moño, ni caer un cigarro oculto en una trenza recogida, ni deshacerse un lazo en la flexibilidad de una cintura.

Arzeno cita este ejemplo de *sarambo:*

Sarambo



Y dice que es

> zapateado, pero más vivo en el repicar con los pies, y tan preciso en su ritmo, que, cuando hay buenos bailadores, suspenden por breves instantes la música que lo va ritmando para admirar las figuras de las parejas que hacen *flores*... Cuando esto sucede, le llaman entonces un *callao* por el silencioso zapateado o escobillado.

Y del *callado* dice Jiménez que "en los momentos de mayor ardimiento se suspende bruscamente la música y la pareja continúa como si

[1] El pan o torta de yuca (mandioca de la América del Sur o guacamote de México) se llama cazabe.

[2] Según parece, se bailan con las tonadas del *zapateo* o con tonada propia.

perdurasen las notas hasta que de repente surge de nuevo la tonada sin turbarse los pies que permanecen huérfanos de tono unos instantes" [1].

IV

El siglo XVIII, siglo francés, en que Francia domina al mundo occidental con su imperialismo de la cultura, levanta una revolución en las costumbres, seminario de las grandes revoluciones políticas que se extienden de 1776 a 1825. España y sus colonias, bajo el influjo francés, al que se sumaba el italiano en igual dirección, reforman su literatura, su música, sus danzas y bailes. Hay canciones francesas, como la de *Mambrú,* que se divulgan hasta convertirse en cantares de niños. Dos tipos de danza que Francia impone llegan a España desde principios del siglo XVIII y a las colonias, con retraso, hacia fines: la contradanza y el minué. Y la contradanza habrá de florecer y fructificar de modo asombroso en las Antillas.

Entre tanto, de los cantos y bailes que España difundía en el siglo XVIII hubo descendencia: el *bolero,* principalmente, renovado en Cuba y en Santo Domingo, y el *tango.*

El *bolero antiguo* (Sánchez de Fuentes, en *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero,* reproduce uno de 1815) era de ritmo vivaz y estaba muy próximo al español; durante el siglo XIX se transforma en típicamente cubano (ejemplo: *Amor florido,* de Jorge Anckermann) y hasta adquiere matices diferentes en las diferentes regiones de Cuba: "en su típico rasgueo —dice Sánchez de Fuentes—, parece escuchamos el rumor de nuestras palmas mecidas por el viento". Antes de mediar el siglo XIX lo describía la Condesa de Merlin: "son aires melancólicos que llevan el sello del país". Los cubanos los llevan a Santo Domingo durante las emigraciones que se inician en 1868 con la Guerra de los Diez Años; en el norte del país se popularizan tanto que se le dedican a cualquier suceso: "a la inauguración de algún establecimiento público, o privado, o comercial —dice Julio Arzeno—, a un cumpleaños, a un sucedido anecdótico o novelesco, a todo *le sacan* su bolero [2].

De la contradanza, recibida de Francia en el siglo XVIII, iban a derivarse formas antillanas de extraordinario interés [3]. Aquí se observa el caso del arte culto que desciende por grados hasta el pueblo: la *contradanza* entra como diversión de gente rica, y pronto pasa a forma vulgar (por ejemplo, *San Pascual Bailón,* de autor cubano desconocido, en

[1] En el capítulo "Los bailes típicos", de *Al amor del bohío,* Jiménez describe también el *chenche* y el *guayubín.*
[2] Véase *Del folklore musical dominicano,* I, cap. "Los boleros".
[3] Contredanse: no viene de *country-dance;* lo demostró Littré, *Diction.,* 1883.

1803) [1]. Hay compositores que la conservan como forma culta: tales, José White, el célebre violinista (1836-1918), y Gaspar Villate, autor de óperas como *Zilia,* que se estrenó en París (1877); son interesantes *La coqueta* de White y *La cocotte* de Villate [2].

La *contradanza* se impregna de languidez tropical y cambia rápidamente hasta convertirse en la más admirable creación de la música antillana: la *danza.* Creación que no será popular sino vulgar: sabemos que hay aciertos del vulgo. En Cuba se atribuye a Manuel Saumell (1817-1870) la definitiva forma de la *danza:* una de sus innovaciones fue, según parece, escribirla unas veces en compás de dos por cuatro, el primitivo de la contradanza, y otras veces en compás de seis por ocho. Después ha regresado al tradicional. En Santo Domingo, se enlaza su aparición al inevitable Juan Bautista Alfonseca [3].

La *danza* existe en todas las Antillas españolas; pero en Cuba engendró otra forma nueva, el *danzón,* que a fines del siglo XIX desterró a su genetriz. El *danzón* llegó a dominar, como arquetipo, tanto para el vulgo como para el pueblo humilde de Cuba; pero ha interesado poco a los compositores cultos (entre las excepciones: Gonzalo Roig). La *danza* sobrevivió en manos de músicos eminentes, como Ignacio Cervantes, autor de una colección de joyas breves, y todavía la cultivan los nuevos, como Ernesto Lecuona [4].

Probablemente, de la *danza* —con influencia del antiguo *tango* de España y de Cuba— nació la *habanera.* Pedrell la considera cubana de origen. En España, donde se la adoptó después, adquirió caracteres nuevos, como las notas de adorno típicas de la música andaluza. Su inmensa difusión por el mundo se debe al español Iradier, que vino a América, hacia mediados del siglo XIX, y entre nosotros compuso (¿o transcribió?) dos piezas célebres: la *Paloma* ("Cuando salí de la Habana ¡válgame Dios!...") y la que Bizet incorporó en *Carmen.* En Cuba, Sánchez de Fuentes le ha devuelto vida, introduciendo novedades rítmicas pedidas al *danzón:* sus dos *habaneras* más conocidas son *Tú* y *Cubana* [5].

En Puerto Rico la *danza* es todavía la música nacional: *La Borinqueña* es como el himno de la isla irredenta [6]. La antigua *danza* de Puerto

[1] He citado antes el comienzo de *San Pascual Bailón* a propósito del *areito de Anacaona.*

[2] Sánchez de Fuentes, en *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero,* transcribe *La coqueta* y *La cocotte.*

[3] Valdría la pena determinar cuántas y cuáles fueron las invenciones y adaptaciones de Alfonseca. Fernando Rueda lo llama "el padre de la danza criolla", pero después se refiere sólo a sus *merengues.*

[4] Las *danzas* de Cervantes llevan muchas ediciones: figuran, por ejemplo, en colecciones como *La mejor música del mundo.* La excelente revista *Social,* de La Habana, las está reproduciendo sistemáticamente desde 1928.

[5] La *habanera* es, en el Río de la Plata, antecesora de la *milonga.* Debe de haber influido también en el *estilo* (véase el *estilo* de Julián Aguirre).

[6] Dato curioso: he oído decir que *La Borinqueña* es muy popular, bajo otro nombre en el Perú.

Rico difiere de la de Cuba en el *tempo* con que se ejecuta, que es más lento, y da impresión de languidez, mientras la cubana puede darla de ardor. Se inicia con un *paseo*, generalmente de ocho compases, durante el cual las parejas no bailan sino que *pasean*, dando cada caballero el brazo a su dama. Se atribuye su creación a Tavárez y su perfeccionamiento a Juan Morel Campos (1857-1896), compositor fecundísimo a quien se deben, junto a sinfonías y oberturas, multitud de *danzas* famosas todavía en las Antillas: *Laura y Georgina*, hecha toda de rumores y arrullos, *Felices días, Alma sublime, Cielo de encantos, Bendita seas, Maldito amor, Fiesta de amigos, La bella Margot.*

> La danza puertorriqueña —dice Eugenio Deschamps— era en sus albores informe quisicosa... Apareció Manuel Tavárez y, con elementos nuevos, creó la *danza* puertorriqueña. Hizo un molde, si bien estrecho aún, y vertió en él, en notas convertida, la poesía de su alma. Tavárez, empero, no cultivó más que un género en la *danza*; brilló más como pianista que como compositor, y aun en algunos de sus valses, pieza que ha de ser indudablemente un torbellino, el sentimiento mata al entusiasmo. Pero llegó Campos, y prodújose con él una inmensa revolución en la música puertorriqueña. Extendió el número de los compases; perfeccionó la modulación; alzó a su mayor altura la cadencia; y, como nuevas formas en las artes requieren indispensablemente nuevos medios de expresión, exaltó la preeminencia del clarinete, y dulcificó, idealizó y glorificó esta humildad: el bombardino. Era el bombardino voz sorda y oscura, destinada a neutralizar el grave acento del bajo y la vibrante voz del cornetín. Desde ese instante se poetizó, y, sin dejar de llenar el viejo encargo, se alzó sobre la orquesta con sus gloriosos acordes. Rompió a cantar...[1]

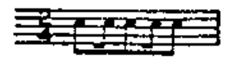
La *danza* de Puerto Rico no ha permanecido inmutable: durante los últimos años ha perdido su lenta languidez y bajo la influencia de los bailes extranjeros de nuestros días hace ágiles su ritmo y su *tempo*.

En Santo Domingo, la *danza* que imperó durante medio siglo se identificó con el tipo borinqueño: fue hasta hace pocos años el baile favorito de sociedad y tuvo muchos cultivadores. Entre tanto, el tipo cubano de la *danza* se extendía a México y allí, después de difundirse por las tierras bajas como baile general, subió a la altiplanicie e interesó a músicos cultos como Felipe Villanueva (1863-1893) y Ernesto Elorduy (1853-1912). Interesa todavía a compositores como Carlos del Castillo y Pedro Valdés Fraga [2].

Inventó el *danzón* cubano Miguel Faílde, de Matanzas, poco antes de 1880. Escrito en compás de dos por cuatro, una de sus peculiaridades rítmicas se basa en la fórmula que llaman en Cuba *cinquillo* y que no es el *quintillo* de los tratados sino una serie de cinco notas, dos breves insertas entre tres largas:

[1] Eugenio Deschamps, *Juan Morel Campos*, Ponce, 1897.
[2] Véase Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*, pp. 66-75, con dos danzas de Villanueva y una de Elorduy.

Cinquillo antillano



Se inicia con el *cedazo,* frase de ocho compases repetidos, que reaparece después como estribillo.

A seguidas de Faílde, se hizo propagador del *danzón* Raimundo Valenzuela, que cayó en uno de los peores hábitos del músico vulgar: apoderarse de toda especie de temas ajenos, de ópera, dé zarzuela o de canción, y forzarlos dentro del nuevo molde. Sus primeras composiciones son interesantes: por ejemplo, *Los chinos* (1881), en que todavía se ven combinadas las formas de la *danza* con las del nuevo tipo rítmico.

Después de Valenzuela, el *danzón* siguió modificándose, haciéndose más vivaz, y se ligó con el viejo *son,* que solía acompañarlo como final. El *son,* cobrando bríos inesperados en su forma novísima, empezaba a desalojarlo... Ahora, en 1929, surge en Matanzas otro tipo nuevo, el *danzonete,* que combina elementos del *danzón* y del *son,* en ritmo de mayor vivacidad.

Especies de música cubana, con larga historia durante el siglo XIX, son el *zapateo* y *punto cubano* —comúnmente unidos en una sola pieza—, la *guajira,* la *guaracha,* la *rumba,* la *clave;* la *criolla* es del siglo XX.

En el *zapateo,* el *punto* y la *guajira* ve Sánchez de Fuentes los tipos más originales de la música cubana; ve en ellos supervivencias indígenas. José María de la Torre buscaba el origen del *zapateo* en la *manchega* (¿seguidilla?). En la guajira, "por regla general su primera parte se escribe en modo menor y su segunda en mayor; concluye siempre sobre la dominante del tono en que está compuesta. Pudiéramos decir que fue moldeada dentro de las formas constitutivas del *zapateo* y *punto cubano*" [1]. Está relacionada con el antiguo baile del *zarandillo,* llevado de América a España en el siglo XVII [2].

A esta familia musical cubana pertenece la *guaracha,* canción vulgar, antes bailable: existe desde el siglo XVIII, la menciona Jovellanos en verso (véase *El sungambelo,* de 1813, cuyo autor es desconocido). Ahora está

[1] "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero", en el tomo 18 de la *Evolución de la cultura cubana,* p. 170.

[2] Sobre el *zarandillo,* véase Cotarelo, artículo *Zangarilleja,* en la Introducción a *Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas,* y Eduardo López Chavarri, *Música popular española,* Barcelona, 1927 (Labor), p. 93, con ejemplo del siglo XVIII que, según el autor, pasaría hoy como *guajira.*

medio olvidada. Se extendió a Santo Domingo; el poeta Bartolomé Olegario Pérez escribía en 1897:

¡Nochebuena! La dulce guaracha,
olorosa a tomillo y verbena
en los labios de ardiente muchacha
se retuerce y estalla...

La *rumba* y la *clave* son dos bailes con influjo africano en los ritmos. Según Sánchez de Fuentes,

> en la formación de la *rumba* influyó directamente el factor africano más que ningún otro, sobre todo en su aspecto dinámico. Sólo consta de ocho compases que forman una frase que se va repitiendo indefinidamente, mientras dura el baile lúbrico y sensual de la desarticulada pareja. La síncopa que ofrece la música de este baile, que también se canta, con letras nacidas en el arroyo, es característica, dentro del compás de dos por cuatro en que se escribe.

La coreografía de la *rumba* está llena de lubricidad: representa la persecución sexual. En la *clave,*

> dentro del compás de seis por ocho —que a veces presenta un figurado de tres por cuatro, o una síncopa *sui generis,* que no es la del *danzón,* ni la peculiar de la *rumba*—, rímase su bajo invariablemente con el primer tercio del tiempo fuerte y el segundo del débil de su compás, contentivo de seis corcheas correspondientes a sus seis tercios.

La influencia africana, tanto en la *rumba* y la *clave* como en las formas últimas del *son,* es exclusivamente rítmica, según el estimado compositor: sólo por excepción afecta a la melodía, donde se conservan los rasgos peculiares de la frase musical cubana, tales como la frecuente semicadencia o terminación en la nota dominante en vez de la tónica [1].

La *criolla* existe en Cuba y en Santo Domingo: Sánchez de Fuentes la considera como "nueva forma del seis por ocho de la *clave,* con un ritmo más pausado", pero dice que "Jorge Anckerman y Luis Casas... fueron los primeros en cultivarla con igual ritmo que, años antes, Sindo Garay —nuestro genial trovador— había transcrito una *guaracha* do-

[1] Cf. *El folklore en la música cubana,* La Habana, 1923, e "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero", tomo 18 de *Evolución de la cultura cubana,* pp. 172-175 y 181-192, donde describe los instrumentos africanos existentes en Cuba: el *tres,* bandurria de tres cuerdas dobles, los tambores de varia especie, tales como los tres tambores *ñáñigos,* para primero, segundo y tercer golpes, *bencomo, cosilleremá* y *llaibí llembí,* el *boncó,* el *bongó,* la *tahona,* la *tumba,* la *tambora,* el *hueco* y el *catá,* las *sonajas,* etc. ¿No serán indígenas varios de estos instrumentos? Sobre ellos hay extenso trabajo de Israel Castellanos en los *Archivos del Folklore Cubano,* de La Habana, 1926. Como España mantuvo en Cuba la esclavitud, y la importación de esclavos, hasta poco después de terminar la Guerra de los Diez Años (1878), las tradiciones africanas se conservan todavía: véanse los importantes libros de Fernando Ortiz sobre el negro en Cuba. Entiendo que es interpretación musical de la vida del negro en Cuba una obra sinfónica del modernísimo compositor Amadeo Roldán, con título estrepitosamente prometedor: *La rebambaramba.*

minicana titulada *Dorila*" [obra de Alberto Vázquez, muy popular en La Habana en 1904]. Según este dato, el origen de la *criolla* estaría en Santo Domingo: allí unos la creen cubana, por la difusión reciente de las *criollas* de Cuba, otros la creen derivada del *bambuco* de Colombia, pero Julio Alberto Hernández afirma que

> su ritmo fue creado por nuestros músicos populares [los dominicanos] y llevado al pentagrama por los músicos cubanos... La *criolla* dominicana se escribe en compás de seis por ocho, con movimiento moderado y sobre un mismo ritmo. Cuando tiene dos partes, repetidas, si la primera se escribe en modo menor, la segunda se escribe en mayor; cuando tiene tres partes, la primera se escribe dos veces, pues la segunda regresa a dicha primera parte, que modula antes de exponer el trío (tercera parte). La *criolla*, al contrario de las demás formas de música tropical, casi nunca termina en su primer motivo [1].

En Santo Domingo, el tipo principal de canción rústica es la *mediatuna;* tanto puede cantarse sola [2] como "a porfía", cuando dos *cantadores,* dos poetas campesinos, se retan a torneo de improvisación. Se canta *a lo humano* (amores o penas) y, como alarde de habilidad, *a lo divino* (temas religiosos). Los metros usuales son octosílabos, en cuartetas o en décimas [3].

Existe en todas las Antillas la *canción* vulgar, producto de las ciudades, con letra pobre, de los compositores mismos, o letra de diversas calidades según el poeta de quien se toma [4]. No obedece a normas fijas; por lo común su dibujo melódico, cuando no se parece al de las danzas tropi-

[1] Véase *Album musical,* p. 15. Hernández incluye allí dos lindas *criollas* compuestas por él: *Feliz eres, labriego,* con letra de Ramón Emilio Jiménez, y *No llores nunca.*

[2] Nicolás Ureña de Mendoza, en uno de sus *Cantos dominicanos,* "Un guajiro predilecto" (1855), describe el canto de una campesina:

En una noche de luna,
libre el pecho de cuidado,
del *tiple* al son acordado
cantaba la mediatuna...

Los guajiros se acercaban
del *triple* al son acordado
y aquella voz hechicera
arrobados escuchaban...

[3] Cf. César Nicolás Penson, "Reseña histórico-crítica de la poesía en Santo Domingo", pp. 39-41; Ramón Emilio Jiménez, artículo "La mediatuna", en *Al amor del bohío.* Peña Morell ha compuesto una serie de *mediastunas:* conozco *La casita quisqueyana,* en compás de tres por cuatro; su primera parte es muy hermosa. Enrique de Marchena, hijo (*Listín Diario,* 7 de abril de 1931) dice que hay influencia española en las plenas, mangulinas y mediastunas; francesa en el merengue y en el pseudo carabiné del Sur. "Afortunadamente, en el merengue se ha ido imponiendo una tendencia criollista que... le va alejando de Haití y de las islas del sur del Caribe".

[4] He oído en Santo Domingo canciones vulgares con letras de Bécquer (diversas *Rimas*; la música quizás vino de España), de Zorrilla ("Allah Akbar"), de Es-

cales, es amplio, simétrico, con tendencia a la forma cuadrada, italianizante [1]. En Cuba se inventó, hacia 1830, la especie particular llamada *canción patriótica* [2].

Finalmente, de las danzas de la Europa germánica y eslava que se difundieron después de 1800, una, por lo menos, el *vals,* produjo una variante tropical, de característica languidez, en Puerto Rico y Santo Domingo, como la *polka* produjo una variante criolla en el Paraguay. El *vals criollo,* dice Hernández,

> se escribe sin introducción. Consta de dos partes y un trío: de estas partes la primera, o motivo principal, se escribe casi siempre en tono menor. Lo que más caracteriza este género de composiciones es el ritmo sincopado, que presenta a veces en la forma pianística una diversidad de ritmos tan raros entre ambas manos, que ofrece serias dificultades para el ejecutante extranjero poco familiarizado con la música tropical [3].

En la música de las Antillas hay materiales para la construcción de maravillas futuras.

> ¡Cómo debe de sonar esa manigua antillana! —exclama Adolfo Salazar. Cuba y Santo Domingo tienen una riqueza espléndida de música propia, de un carácter y una originalidad potentemente acentuada, algunos de cuyos acentos no nos son desconocidos a las gentes de Europa... Ni Persia ni Arabia tienen seguramente más vivos colores ni más sabrosas

pronceda ("Canción del pirata") y hasta del Marqués de Santillana ("Moza tan hermosa..."); de poetas dominicanos como Félix María del Monte ("Dolora" e "Instante supremo...", del poema *Las vírgenes de Galindo),* José Joaquín Pérez ("A ti", "Tiende la noche..."), Salomé Ureña de Henríquez ("El ave y el nido"), Josefa Antonia Perdomo ("La inocente mariposa"), Federico Henríquez y Carvajal ("Mis deseos": la cita Julio Arzeno en *Del folklore musical dominicano,* p. 77), Bartolomé Olegario Pérez, y de otros poetas de América, como los mexicanos Gutiérrez Nájera ("A una niña": "Entras al mundo por ebúrnea puerta..."), Fernando Calderón ("Desde la infancia hasta la edad decrépita...", de su drama *El torneo)* y Luis G. Urbina ("Mi tesoro"), los venezolanos José Antonio Calcaño ("El ciprés") y Pérez Bonalde ("En el fondo del mar nació la perla..."), el colombiano Gutiérrez González ("Porque no canto"), el puertorriqueño Manuel Padilla Dávila ("Mariposas") y el argentino Esteban Echeverría, cuya "Diamela" acaso llegó hasta las Antillas con la música que le compuso Esnaola en Buenos Aires. En Santo Domingo, residió, y allí murió trágicamente, el poeta venezolano Eduardo Scanlan, protagonista de *Ciudad romántica,* el pintoresco libro de Tulio M. Cestero: componía la música para sus propios versos, y una de sus canciones, "Sé que soy para ti cual flor marchita...", tuvo larguísima boga.

[1] Hasta he oído en Santo Domingo, como canción del país, la romanza del "Alma innamorata" de *Lucía de Lammermoor,* con una letra que comenzaba "Tú sabes amarme, Malvina..." Cf. "La donna è mobile" de *Rigoletto* (Verdi), con letras humorísticas en toda América y España.

[2] Sobre la *canción,* véase Serafín Ramírez, *La Habana de otros tiempos,* y Sánchez de Fuentes, "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero", en el tomo 18 de *Evolución de la cultura cubana,* pp. 194-195, con ejemplos; J. A. Hernández, *Album musical,* con nota preliminar y dos muestras: *El espejo,* de Juan Francisco García, y *Cibaeñita,* de J. D. Cerón; Julio Arzeno, *Del folklore musical dominicano,* especialmente el capítulo "Las serenatas".

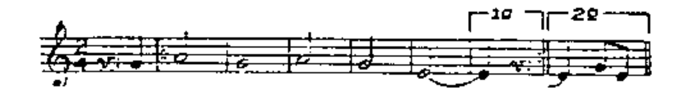
[3] Véase el *Album musical* de Hernández, con nota preliminar, cuatro valses suyos y uno de J. D. Cerón; Julio Arzeno, *Del folklore musical dominicano,* capítulo "Los valses".

inflexiones, ni ritmos más insinuantes, ni timbres instrumentales más llenos de sugestiones [1].

V

Me he extendido tanto en la exposición de la música antillana, que estoy obligado a rapidez al recorrer la de México. Hay allí gran riqueza de música indígena: falta emprender la recolección sistemática de ella. Rubén Campos transcribe dieciséis aires, entre ellos ocho interesantes danzas de Jalisco, sentimentales unas, vivaces otras como el moderno *jarabe* [2]. Gustavo Campa menciona dos: el *Tzotzopitzaue,* que coincide nota por nota con el tema del *scherzo* de la Séptima Sinfonía de Beethoven, y el cantar *Cruz Hoscue,* de los tarascos de Michoacán [3]. Juan B. Salazar ha recogido la melodía del *Yúmare,* danza sagrada de los tarahumaras de Chihuahua [4]:

El yúmare



Carlos Chávez, uno de los jefes del actual movimiento artístico de México, ha transcrito aires de los indios del norte. Y debe de haber otras transcripciones que ignoro. Los materiales abundan, pues: falta reunirlos todos, completarlos con los que todavía quedan intactos, y clasificarlos. Interesa describir los instrumentos en uso, y describir cuidadosamente la coreografía: sobreviven en todo el país danzas arcaicas, unas de pura tradición indígena, otras cuyos orígenes remontan a los más antiguos misioneros españoles. Entre las danzas indias, ninguna superior a la cinegética de los yaquis, de fuerte realismo que persiste bajo severa estilización: el danzante simula, sin cambiar de sitio, tanto la huida del

[1] Adolfo Salazar, *Música y músicos de hoy,* Madrid, s.a. [1929], capítulo "El problema de América: indigenismo y europeización".

[2] *El folklore y la música mexicana,* libro muy rico en materiales, pp. 36 (Danza azteca de la peregrinación de Aztlán, música y letra recogidas por Mariano Rojas), 38 (Danza de la Malinche, publicada por D. G. Brinton), 39 (seis sones guiadores de danzas) y 311-316 (danzas de Jalisco).

[3] Gustavo E. Campa, interesante artículo referente a "La conferencia de Manuel M. Ponce sobre la música popular mexicana", en la *Gaceta Musical de México,* 1914.

[4] "El Yúmare", en la revista *Repertorio Americano,* de San José de Costa Rica, 23 de febrero de 1929. Describe, además del *yúmare,* los *matachines* (igual nombre tuvo uno de los bailes más usados en el teatro español durante el siglo XVII; véase Cotarelo, artículo *Matachines* en la Introducción a los *Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas)* y los *pascoles,* danzas en que se imitan animales como el venado, la serpiente, la paloma. Carl Lumholtz, en su *México desconocido,* recoge la música del *yúmare* y la del *rutuburi,* otra danza sagrada de los tarahumaras.

venado como la carrera, los movimientos y las voces del cazador. Cuando en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México interpretaron esta danza yaquis auténticos, el formidable batir de pies acabó por levantar del piso de madera una nube de polvo.

Bajo la dirección de los misioneros, los indios organizaron y conservaron danzas religiosas e históricas: las rituales se bailan todavía en el interior de las iglesias de pueblos pequeños o delante del templo, como en la villa de Guadalupe; las históricas, que se bailan en plazas de pueblo, hablan de combates entre moros y cristianos o de la conquista de América. En una de éstas se enumeran las ciudades y villas conquistadas (en cada estrofa se nombra una, variando la rima para cada nombre: Cuautitlán-afán; Salvador-valor):

Ahí viene el monarca
y viene con afán
a conquistar la villa,
la villa de Cuautitlán.
Y en ese Santiago,
Santiago de Querétaro,
año de mil quinientos,
quinientos treinta y uno[1].

Y, además de reunir las descripciones de danzas que dan etnólogos como Carl Lumholtz, debieran recogerse las que hicieron los conquistadores y los cronistas más antiguos, desde Cortés y Bernal Díaz.

La música moderna de México se divide en dos grandes grupos: la de las costas o *tierra caliente* y la de la altiplanicie o *tierra fría.* La de tierras bajas, en el vasto arco de círculo que va desde Yucatán hasta Tamaulipas, sobre la costa del Golfo, está muy influida por las Antillas. En las ciudades de Yucatán dominan los cantares y danzas de Cuba, que a veces se traducen a lengua maya; se les agregan, no sabemos por qué camino abundantísimo, las canciones sentimentales de Colombia, con versos arrancados a la escuela fúnebre de Julio Flórez. Como baile popular existe la *jarana,* especie de vals monótono: una de las más populares comienza con tres o cuatro compases muy semejantes a los del Vals del *Fausto* de Gounod. En las regiones rurales de la península, donde sólo se hablan idiomas indios, sobrevive la música de los mayas.

[1] Probablemente "quinientos treinta y uno" es alteración de "quinientos veinte y uno". Rubén M. Campos da descripciones de danzas en *El folklore y la música mexicana,* pp. 27-40 y de instrumentos indígenas, con ilustraciones, pp. 20-27: el *huéhuetl* (tambor), el *teponaztli* (especie de xilófono), el *atecocolli* (caracol), el *tzicahuaztli* (especie de güiro), el *tlapitzalli* (especie de flauta), el *ayacachtli* (sonaja). A juzgar por el registro de las flautas, la escala de los mexicanos no parecería pentatónica.

En Veracruz, el *danzón* y la *rumba* de origen cubano invadían las ciudades, y, antes de ellos, la *guaracha,* el *tango,* la *danza,* la *guajira;* pero en el campo sobreviven el *fandango* y el *guapango:* éste es el baile general de la Huasteca, región de clima tropical o ligeramente templado que abarca porciones de los Estados de Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí y Tamaulipas. Los *huapangos* se bailan bajo cobertizo, siempre que es posible, y se coloca sobre un tinglado la orquesta de cuerdas: violines, guitarras y jaranas, especie de bandurrias rústicas.

> Cuando la música comienza a tocar —dice Francisco Veyro—, entran los bailadores, se paran delante de las muchachas [sentadas en bancos] y se quitan el sombrero en señal de invitación; la compañera acepta invariablemente, y la pareja se dirige al centro del galerón, colocándose unos frente a otros... En seguida se entregan al zapateo hasta que la compañera le pone fin dando una vuelta e inclinándose ante su pareja para retirarse a su asiento [1].

Los *huapangos* tienen letras en cuartetas octosilábicas o en seguidillas: una de las más usuales es la del *Cielito lindo.* Los bailadores se turnan en el canto hasta que todos han participado en él: los hay que no repiten versos antiguos sino que improvisan. El *fandango,* típico de la costa veracruzana, se asemeja al *huapango;* según Veyro, la orquesta que lo toca se compone sólo de arpa y jarana, o de jaranas solas, y dos o tres parejas bailan, zapateando, sobre una tarima, hasta ceder el puesto a otras, mientras que en el *huapango* no hay tarimas. En Córdoba de Veracruz, sin embargo, he visto bailar *huapango* en tarimas (1921), y uno de los bailadores improvisó esta copla:

Contraté pata'e gallina
y es para hacer una sopa,
que dicen se está muriendo
de la mera hambre la Europa [2].

En el Istmo de Tehuantepec, el baile regional es la *sandunga:* en días de gala, las esbeltas tehuanas la danzan en grupos, llevando en la cabeza el alto adorno semejante a diadema rusa [3].

[1] F. Veyro, "La música huasteca: las danzas indígenas y los guapangos rancheros", en la revista *La Antorcha,* de México, 1924. Las danzas indígenas que describe son los *negros,* con caretas negras, la *monarca,* con disfraces de reyes aztecas, *el tigrillo* y *el mapache,* cinegéticas. Como danza criolla, de coreografía lúbrica, existe el *carguís:* ¿será una forma de la rumba?

[2] José María Esteva, en 1840, describe el *huapango* de su tiempo: véase la cita en *El folklore y la música mexicana,* de Campos, p. 107.

[3] Véase el artículo de Esteban Maqueo Castellanos sobre la *sandunga,* recogido por Darío Rubio en *Estudios lexicográficos. La anarquía del lenguaje en la América Española,* 2 vols., México, 1925, *s.v.* sandunga. Véanse además los artículos *corrido, jarabe, paloma, valona.*

El instrumento musical típico es la *marimba,* probablemente el más complejo y rico que ha llegado a producirse en América [1]: su zona natural va desde Tehuantepec, atravesando el Estado de Chiapas, hasta abarcar toda la América Central, y su centro es Guatemala.

La música de la altiplanicie mexicana es muy diversa: en vez del sabor tropical de arrullo y caricia, unas veces inflamado de ardor, otras desmayado de languidez, que es la esencia de la música de las Antillas, la música mexicana tiene sabor seco: es como el jerez frente al moscatel. Y mientras en las Antillas hay gran variedad de bailes y poca variedad de canciones, en la altiplanicie mexicana las canciones abundan y los bailes se resumen en uno solo: el *jarabe.* Manuel M. Ponce —cuyos estudios y transcripciones, a contar desde 1910, sueltan la corriente de interés que fluye hacia la música popular de México— cree que el *jarabe* procede del *zapateado* y las *seguidillas manchegas* del siglo XVI; no dice por qué; pero Campa observa justamente que, cualquiera que haya sido su ascendencia española, ahora tiene carácter mexicano inconfundible [2]. Las danzas indígenas de Jalisco que publica Rubén Campos hacen pensar que en ellas está uno de los antecedentes del *jarabe.* Su antigüedad alcanza, por lo menos, al siglo XVIII; a principios del XIX hace incursiones en Cuba [3].

En realidad, el *jarabe* es una serie de bailes, unos en compás de dos por cuatro, otros en compás de tres por cuatro o de seis por ocho, pero todos con aire vivo [4]. No es aventurado presumir la región donde se formó: una zona del centro, hacia el occidente de México, que comprende porciones de Jalisco, Guanajuato y Michoacán y que en parte se denomina el Bajío. Se dice comúnmente *jarabe tapatío,* o sea de Guadalajara, la capital de Jalisco; a veces la designación es *jarabe del Bajío;* se mencionan también, como variedades, el *jarabe de Tacámbaro* y el *jarabe de Morelia,* ciudades de Michoacán. Se le llama, además son [5].

[1] Tal vez su origen no sea americano, pero su forma actual, sí.

[2] La conferencia de Ponce, "Música mexicana", y el artículo de Campa se publicaron en la *Gaceta Musical de México,* en 1914.

[3] El virrey Marquina prohibió en México, en bando de 15 de diciembre de 1802, "el pernicioso y deshonesto baile nombrado *jarabe gatuno*". A Cuba lo llevaron "presidiarios de México", dato enigmático que procede de José María de la Torre, *Lo que fuimos y lo que somos* o *La Habana antigua y moderna.* Véase, además, Serafín Ramírez, *La Habana de otros tiempos.*

[4] Ponce dice haber encontrado "uno curiosísimo por su ritmo: cada dos compases de tres tiempos tiene intercalado uno de dos"; alteración rítmica que se conoce en la música de los vascos, de los finlandeses, de los rusos y de los servios. En los *zorzicos* vascos este compás se indica con las cifras cinco por cuatro.

[5] En *El folklore y la música mexicana,* Campos transcribe unos diez y siete aires de jarabe: creo que pueden clasificarse como tales los números 1, 4, 5, 8, 10, 13, 28, 30, 31, 37, 38, 46, 47, 55, 61, 62 y 70 de sus *cien aires nacionales.*

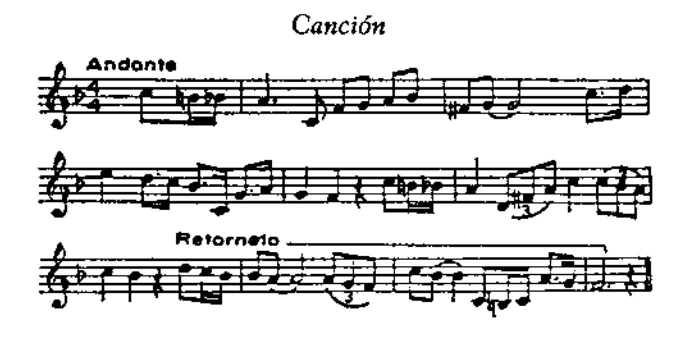
Sólo se baila espontáneamente en fiestas populares. Para las clases cultas, es mero espectáculo, ya sea que se encomiende a artistas de teatro, ya sea que se encomiende a aficionados. En los bailes de sociedad, las piezas que se tocan son importaciones de Cuba, de la Argentina, de los Estados Unidos, de Europa: se compone uno que otro *fox trot,* pero no, que yo sepa, *tangos* del tipo argentino ni *danzones,* a menos que se cuenten los que suben de Veracruz. El vals está aclimatado y de México salió uno de los que han dado la vuelta al mundo: *Sobre las olas,* de Juventino Rosas. Antes se cultivaban la *polka,* la *mazurka,* el *schottisch* [1].

Las canciones de la altiplanicie mexicana pueden dividirse, según Ponce, en tres grupos: las de melodía amplia y lenta; las de compás ternario, en tiempo moderado; las de movimiento rápido. Campa objeta que el compás ternario puede existir en cualquiera de las tres clases (por ejemplo, las *Mañanitas* son de melodía amplia y lenta, en compás ternario); en realidad, Ponce pudo haber reducido su clasificación a los movimientos: lento, moderado, rápido, sin mencionar los compases.

La canción típica se divide en dos partes, define Ponce:
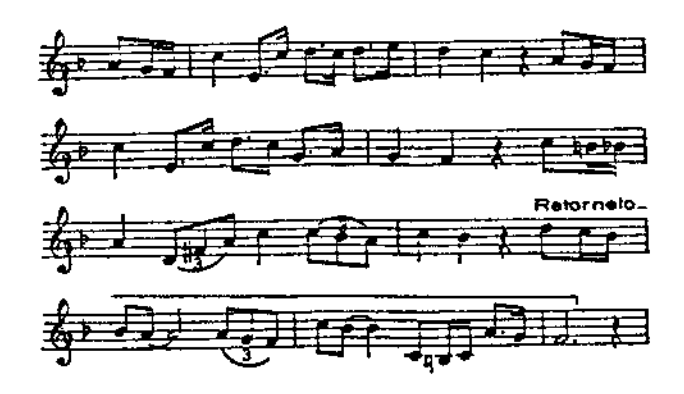
> en la primera se expone la frase francamente melódica, la cual termina en la misma tonalidad en que fue iniciada:

Canción



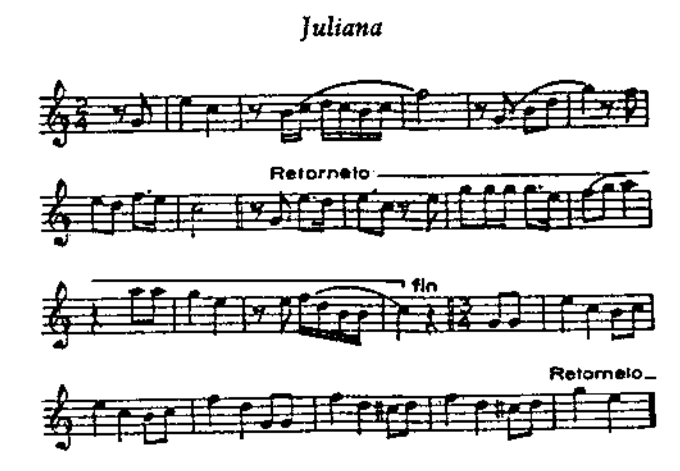
> La segunda parte está compuesta de dos compases [o más] que se repiten para completar la frase musical, y después, el retornelo característico del final de la primera parte termina la canción:

[1] Véase una *polka* del célebre pianista Tomás León (1828-1893) en *El folklore y la música mexicana,* de Càmpos, p. 178.



La segunda parte puede faltar en canciones de compás ternario y tiempo moderado; en cambio, es curioso observar que la peculiaridad del retorno al final de la primera parte aparece hasta en danzas mexicanas de tipo antillano, perteneciente a otra familia musical:

Juliana



El diseño melódico de la canción popular de México le parece a Ponce de origen italiano, porque es "amplio y simétrico"; "carece de los tresillos y fermatas de los aires españoles, así como del estilo peculiarísimo del *lied* alemán". Esta idea resulta discutible: la influencia italiana, y la francesa, que Ponce olvida, debieron de ejercerse en México, durante el siglo XVIII, sobre tipos anteriores de canción criolla (con empeño, podrían descubrirse muestras en archivos y bibliotecas). El resultado es muy original: el sabor fuerte de la canción popular de la altiplanicie se aleja del tipo italiano, aunque el esquema melódico revele todavía la influencia; la canción vulgar de las Antillas sí se acerca a la dulzura

empalagosa del cantar napolitano. El sabor fuerte se vuelve acre en los cantares humorísticos, que florecen con profusión extraordinaria, y se entonan, para aguzarles la intención, con acentos enérgicos y síncopas bruscas [1].

Y además, contra la opinión de Ponce, la canción mexicana sí llega a parecerse a la germánica, según se ve en la *Valentina* y *A la orilla de un palmar*, que hacen recordar *lieder* de Mendelssohn como "En las alas del canto" [2].

Junto a la canción popular, México produce canciones vulgares, que, como las de las Antillas, conservan francamente los giros italianizantes, reforzados por la familiaridad con la ópera. Ejemplos: "Marchita el alma. . .", del compositor guanajuatense Antonio Zúñiga, y "Sonó mi mente loca. . .", del yucateco Alfredo Tamayo, transcritas por Ponce, equivocándolas como populares: "A ti te amo no más. . .", con letra de Dolores Guerrero, la poetisa de Durango (1833-1858); "Para amar sin consuelo ni esperanza. . .", que está en circulación desde 1880; "Ya viene la primavera. . .", música de Julio Ituarte, de quien se dice que fue "el primer compositor que hizo una fantasía sobre aires nacionales" (*Ecos de México*); *Viejo amor*, música de Alfonso Esparza Oteo [3].

[1] Entre las canciones humorísticas, tuvieron larguísima boga las de temas político durante las luchas entre conservadores y liberales, especialmente *Los cangrejos* (i. e., los reaccionarios) y la *Mamá Carlota* (despedida de la emperatriz), que Campos reproduce en *El folklore y la música mexicana*, p. 300. En *El folklore literario de México*, Campos transcribe la letra de otros cantares de sátira política (pp. 134 y 172-190).

[2] Campos dedica un capítulo, en *El folklore y la música mexicana*, a la estructura de los aires populares (pp. 106-110): no la describe de modo completo, sin embargo. Como rasgo interesante anota que en algunos "con frecuencia cambia el compás. . . A veces el cambio es alterno sistemáticamente con un compás binario y uno ternario. En otros aires la línea melódica va en una medida y el acompañamiento en otra, o viceversa. . . Pero la arbitraria alteración es la que caracteriza más los cantos de ciertas regiones mexicanas, especialmente Michoacán. Otra particularidad es el empleo de notas superabundantes en una medida continua. . ." En las pp. 84-86 dice que en Michoacán la música popular se divide en *canciones* y *sones serranos* (uno de especial interés es la *canacua*), *canciones charaperas* (de las ciudades) y *sones isleños* (de las islas del lago de Pátzcuaro), *sones* y *gustos abajeños* (de las tierras bajas del Estado). El compositor Francisco Domínguez ha reunido y está publicando *Sones, canciones* y *corridos michoacanos* (Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México).

En *Bandera de Provincias*, quincenal de Guadalajara, noviembre de 1929, publica Francisco Aceves un artículo, "Musicografía", en que clasifica cuatro tipos de música popular de Jalisco: la *canción*, el *corrido*, el *son* (baile), la *valona*. Su descripción de la *canción* coincide con la de Ponce: "está compuesta de dos partes, y cada parte la constituye una frase *forma ordinaria* que termina con una cadencia perfecta. . ." De la armonía, que es rudimentaria, dice que "es consonante en estado fundamental, y muy rara vez en estado de inversión; excepcionalmente emplean el acorde de séptima dominante fundamental y su segunda inversión con su resolución natural. Este es el único acorde disonante excepcionalmente empleado. . ."
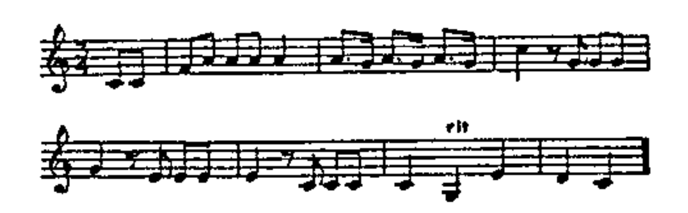
[3] Véanse "Las canciones mexicanas de antaño", núms. 1 (es error la fecha de 1840: Lola Guerrero no pudo componer aquellos versos sino después de 1850), 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, en *El folklore literario de México*, de Campos, y los núms. 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99 y 100 de los "Cien aires

Pero además de la canción lírica, popular o vulgar, existe en México la canción narrativa, de tipo popular puro. Sus dos especies principales son el *corrido* y la *valona*. El *corrido* es la prolongación del romance español; florece tanto en la altiplanicie central como en el norte del país, y hasta traspasa la frontera para penetrar en los Estados Unidos, en las regiones donde se conserva el idioma castellano. Se propaga a través de la industria de la hoja suelta, desarrollada por imprentas de México, Guadalajara, Puebla, Teziutlán. Hay *corridos* ya clásicos, de hasta cien años probables de antigüedad, como *Macario Romero* y "Estaba un payo sentado..." [1]. La *valona,* típica del Bajío, es una mezcla de canción y recitativo: la más conocida es la del condenado a muerte, que comienza:

¡Ay qué sonido de llaves!
¡Ay qué altura de paredes!...

y tiene como estribillo la súplica: "¡Virgen de la Soledad!..." [2]

Valona



A la música mexicana le corresponde una rica variedad de instrumentos, con los cuales se forman, desde hace tiempo, grandes "orquestas típicas", permanentes en México y conocidas fuera, en excursiones a Europa, la América del Norte y aun la del Sur [3].

nacionales" de *El folklore y la música mexicana* (en las pp. 81-91 habla de compositores y cantores populares y vulgares).

[1] Véanse las letras de *corridos* que reproduce Campos en *El folklore literario de México,* pp. 141 y 235-291, y *El folklore y la música mexicana,* p. 102 (música de *Macario Romero*) y 115 (letra de *El payo*). Publican *corridos* las revistas *Mexica Folkways* y *Contemporáneos,* de México, *Bandera de Provincias,* de Guadalajara, y *Horizonte,* de Jalapa. Hay *corridos* en el "Romancero nuevo mexicano", recogido en territorio de los Estados Unidos, en Nuevo México, por Aurelio M. Espinosa, y publicado en la *Revue Hispanique,* de París, 1915; de ahí tomó Antonio G. Solalinde el *Macario Romero* para su colección de *Cien romances escogidos.*

[2] Ponce en su conferencia cita parte de la letra, pero no la música. Campos trae la música de otra *valona, El mosco,* en *El folklore y la música mexicana,* p. 318.

[3] En 1922, la orquesta del maestro Torreblanca visitó el Brasil, el Uruguay y la Argentina. En la revista *El Hogar,* de Buenos Aires, en octubre de aquel año, se publicó (sin firma) una exacta y delicada apreciación de aquella "orquesta típica" y de sus timbres instrumentales (marimbas, guitarras, bandolones, etc.): se me ha dicho que el autor era el fino músico Julián Aguirre. En *El folklore y la*

En todo el país se investiga y se excava: la riqueza de los elementos que día a día se van acumulando bien pudiera servir de sustento a una era de esplendor musical comparable al esplendor del arte de la pintura que México ofrece al estupor del mundo contemporáneo.

LA ARQUITECTURA MEXICANA *

ACABA de publicarse en México la obra del joven y distinguido arquitecto Federico E. Mariscal intitulada *La Patria y la Arquitectura Nacional*. Esta obra es el resultado de la admirable serie de conferencias que el autor inició en 1913, en la Universidad Popular fundada por el Ateneo de México y sostenida hasta hoy, por encima de todos los trastornos del país, merced a la infatigable energía del Rector Alfonso Pruneda.

Poco se sabe generalmente sobre la arquitectura mexicana. La expresión evoca, para muchos, el sombrío imperio de los Aztecas, el arcaico pueblo de los Mayas, la herencia legendaria de los Toltecas. Se ignora que el arte español floreció en el país vecino con singular pujanza, con carácter propio y nuevo, no exento a veces de influencias indígenas. A lo sumo, se oye hablar de las magnas catedrales de México y Puebla. Catedrales que son ejemplos aislados, o punto menos, en la selva de palacios e iglesias que levantó el pueblo de Nueva España.

Ha sido necesario, para apreciar el valor de este conjunto asombroso, que en América avanzáramos en discernimiento crítico. Mientras el gusto artístico se atuvo a las tradiciones académicas, no pudo entender la arquitectura de los tiempos coloniales; o apenas admitía obras solitarias, como las grandes catedrales, hijas del momentáneo imperio del espíritu del Renacimiento; o detalles, como las admirables cúpulas, diseminadas por centenares en el territorio del país; o períodos, como el de restauración clásica, encabezado por Tolsá, a fines del siglo XVIII y principios del XIX. El sentido crítico se abrió paso poco a poco: juzgó absurdo que dos siglos de prodigiosa actividad fuesen condenados de un golpe; y se comenzó a estudiar... Aquellas moles del siglo XVI no eran torpes: respondían con calculada exactitud a severas necesidades. Aquellas construcciones platerescas no son ridículas: responden al deseo de aliño

música mexicana, Campos se refiere varias veces a los instrumentos musicales: véanse pp. 84, 106, 155, 197-205, 207-215, además de 20-27, dedicadas a instrumentos indígenas.

En este siglo, el principal organizador de "orquestas típicas" en México es el maestro Miguel Lerdo de Tejada; pero existían desde antes, y en 1892 estuvo una en España.

* Publicado en *Las Novedades* de Nueva York, 30 de diciembre de 1951. Seguimos la versión corregida publicada por Alfredo Roggiano: *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos,* México, 1961.

elegante que vino con vientos de Italia. Y, sobre todo, estos edificios churriguerescos son, por fuera y por dentro, interesantísimos. España, que engendró esta discutida escuela, no produjo dentro de ella la profusión de obras brillantes que ostenta México. Es toda una evolución regional, americana, la del arte churrigueresco en el país vecino: el pueblo mexicano, con nuevo espíritu, con gusto propio, con invención técnica, lo modificó, lo hizo suyo.

Apenas está comenzada la exploración de esta selva arquitectónica. Aldeas hay, como Tepozotlán, o pueblos, como Tasco, con templos sorprendentes. Hasta ahora, el único gran trabajo sobre el asunto era el suntuoso libro del norteamericano Sylvester Baxter. No era ésta la única muestra que los Estados Unidos habían dado de su interés por la arquitectura de México. Otro norteamericano, Frank P. Allen, Jr., con ayuda de Bertram Goodhue (antiguo auxiliar de Baxter) y de otros artistas, proyectó y construyó, en la Exposición de San Diego de California, que estuvo abierta todo el presente año de 1915, la *ciudad hispanoamericana,* con sus cúpulas, sus torrecillas, sus nichos, su florida ornamentación *concentrada,* sus resplandecientes azulejos. La Exposición regional de San Diego aspiró a reflejar el espíritu de California, quizás la porción más romántica, más novelesca, de este país. California se enorgullece de su lejana tradición española. Estas, como la de todas las regiones fronterizas en el Sur de los Estados Unidos, es parte de la tradición colonial de México, la tradición del Virreinato de Nueva España. Y como la antigua arquitectura de California no es sino parte pequeña de la mexicana —aunque luego produjo el estilo peculiar, local, de las *misiones*—, el constructor de la Exposición de San Diego recurrió a todo el arte colonial de México en busca de motivos para imitarlos o desarrollarlos en la *ciudad hispanoamericana.*

Federico E. Mariscal, que ha traducido, y próximamente publicará en castellano, la obra de Baxter, ha hecho además investigaciones propias. Su libro *La Patria y la Arquitectura Nacional* es la síntesis de esas investigaciones, aun más extensas que las de Baxter. En México le había precedido Jesús T. Acevedo; el Marqués de San Francisco, Alfonso Cravioto; y, años antes, Manuel G. Revilla, quien, a pesar de sus aficiones académicas, se atrevió a iniciar la rehabilitación del estilo churrigueresco. El Museo Nacional, además, emprendió en 1913 la publicación de lujosísimo y minucioso álbum de reproducciones fotográficas, en cuyo primer volumen apenas se describían cinco o seis templos.

Federico E. Mariscal ha ido más lejos que cuantos le precedieron. Su obra es a la vez de artista, de historiador y de patriota. Para él, la Patria ideal se extiende hasta donde se extiendan los monumentos del arte nacional; y el espíritu mexicano sigue imperando todavía en el territorio donde subsisten sus creaciones. Artísticamente, pues, México no ha perdido para su gloria los pueblos de California, de Texas, de Nuevo Mé-

xico, donde se conservan los templos de la época colonial. Sus conferencias y su libro constituyen la mejor defensa de las reliquias históricas y artísticas del país, y a Mariscal y a la Universidad Popular se debe la idea de la Ley de Conservación de Monumentos, redactada hace tiempo y ahora, según entendemos, próxima a promulgarse.

El plan del libro de Mariscal abarca los principales tipos de la arquitectura: la casa; la escuela; los hospitales, hospicios y conventos; los edificios de gobierno y administración pública; las plazas y los mercados, jardines y parques, acueductos y fuentes, cementerios y tumbas; las iglesias. Los dos tipos que estudia con mayor detenimiento son la casa y la iglesia.

Valdría la pena cotejar el estudio de Mariscal sobre la casa mexicana con las conferencias dadas en La Habana, en 1911, por Ezequiel García Enseñat, hoy Secretario de Instrucción Pública, sobre *La casa cubana*. Españolas, la una y la otra casas, por su origen, las necesidades diversas de la vida, en México y en Cuba, las han hecho distintas. El clima, que en las Antillas es cálido, en la altiplanicie mexicana es fresco. Las variedades de la antigua casa mexicana son: la *casa de vecindad*; la *vivienda*; la casa de un piso; la casa de dos pisos; la de tres (rara); finalmente, la casa señorial: tanto abundó ésta, que Humboldt llamó a México "la ciudad de los palacios".

En los capítulos sobre edificios eclesiásticos Mariscal clasifica y sitúa históricamente las principales iglesias y capillas del país. A la Catedral Metropolitana dedica largo capítulo aparte.

LA CATEDRAL * [1]

¡No HABLÉIS de reconstrucción! clamaba Ruskin, el maestro de *Las siete lámparas de la arquitectura.* Lo que fue, por obra y gracia de la fe de hombres ya idos, de la fuerza y el saber de siglos ya muertos, no puede, en el flujo perpetuo de las cosas, tornar a ser jamás. Lamentadlo, como Heráclito; celebradlo, si os seduce la ilusión del progreso; pero no soñéis en reproducir el pasado. ¿No veis que, si fuera dable, reaparecerían los mundos extintos, al esfuerzo animador de los espíritus soberanos: los fecundos volverían a vivir en Atenas, los superficiales repoblarían Versalles?

¡Respetad lo antiguo! Conservadlo; hacedlo vivir contra la invasión destructora de la vejez; hacedlo vivir con vida propia: para ello, debéis

* En *Revista Moderna,* México, agosto 1908, recogido en *Horas de estudio,* París, Ollendorf [1910].

[1] La Catedral de Santo Domingo, la más antigua de América, obra de Alfonso Rodríguez comenzada en 1516, quedó sin torre, por quién sabe qué vicisitudes de la época de su construcción. Hoy, transcurridos cuatro siglos, se pretende agregarle una torre.

ser sabios, en modo tal que cada toque vuestro sea tímidamente fiel a la inviolada armonía del conjunto. No lo modernicéis, queriendo colocar *¡bárbara labor!* sobre la tragedia de los siglos la máscara irrisoria de una edad sin arte o sin fe; no lo adicionéis, pretendiendo completar la obra en que la edad pretérita dejó caer la mano cansada, como el héroe de Manzoni. ¡Sabed amar lo incompleto! La Victoria de la tracia Samos, la Afrodita de la roqueña Melos, no os hablarán si no sabéis amar su mutilación gloriosa. ¿Seríais osados a retocar la incorregida *Eneida,* a terminar cuanto abandonó, iniciado apenas, la vida incalculable de Leonardo, cuanto dejó inconcluso la juventud atormentada de Shelley o de Chenier?

¡Amad la Catedral sin torre! ¡Sabed amar la Catedral de Santo Domingo! Grave, si no austera; solemne, si no majestuosa, permanecerá muda, en el abatido orgullo de sus cuatro siglos, si no sabéis admirar su vida profunda. ¡Obra típica en verdad! Como el más antiguo monumento del dominio español en América, conserva en sus vigorosas líneas, en sus masas poderosas, en su ornamentación severa, el sello del siglo XVI. Cuando ella nacía, a su alrededor germinaba el impulso de las grandes conquistas; acaso recuerda el brío anheloso de Cortés, la piedad enérgica de Las Casas, la actividad múltiple de Oviedo. Pobre y desconocida, puede, sin embargo, decirse clara hija del gran siglo castellano fuerte y sobrio. ¡Ay! No conserva más prestigio pictórico que *La Virgen de la Antigua,* con su rica tonalidad pardusca. Sus cuadros sagrados deberían ser obras de los precursores de Velázquez; su invocación, el "Cantemos al Señor", de Fernando de Herrera. No sufre deliquios místicos; no conoce la poesía gongorina; ni la fiesta de colores de la pintura veneciana; ni los derroches del estilo plateresco, ni las extravagancias del churrigueresco; ni la opulencia de oros y cedros que colmó los templos de México y el Perú.

Sus vicisitudes han sido las mismas de la tierra desdichada que la sustenta. La prematura decadencia de la colonia la dejó sin torre; los piratas le arrebataron sus esculturas; la barbarie piadosa borró la pintura sacra de sus columnas, destruyó la clásica sillería de su coro, manchó de amarillo sus muros exteriores y blanqueó su interior como sepulcro de fariseo; el fanatismo por la memoria del Descubridor la ha convertido en asilo de inartística mole de mármol.

¿Queréis infligirle nueva afrenta? ¡Detén la mano, Calibán: ya es tiempo! ¿Eres acaso el misterioso arquitecto, sabio en estilos románicos y góticos, evocador del viejo espíritu español, capaz de erigir, tras luengos años de meditar, una torre digna del siglo de la conquista? ¿Eres acaso el artista que soñó Rodenbach para restaurar a Brujas, desterrando de sus edificios poblados de silencio las profanadoras reformas modernas? ¿Eres acaso Viollet-le-Duc, prodigio de ciencia y de amor, que consagra toda su existencia a estudiar, ojiva tras ojiva, gárgola tras gárgola, y a completar, en los límites de lo sabiamente posible, los monumentos de la Francia medieval?

No: eres siempre Calibán; ignoras hasta tu incapacidad; ignoras que aun la labor del sabio se estima imperfecta; ignoras que si algo pudieras ensayar, en honra del viejo templo, es limpiar sus muros, volviéndolos al natural color de la clásica piedra gris.

¡No habléis de torres! San Marcos de Venecia también está sin torre; los arquitectos conocen de memoria, conservan en dibujo, sus piedras todas; y sin embargo, ¡cuánto se ha dudado para decidir que vuelva a alzarse, frente a la *piazza* llena de aves blancas, la legendaria silueta del Campanile!

DIEGO RIVERA *

HACE cinco años, conversando en California con Walter Pach, el pintor y crítico norteamericano, que entonces no había visitado a México, me dijo:

—Diego Rivera es uno de los hombres esenciales de la pintura moderna.

¡Era verdad, pues, declarada por extraños, lo que de tiempo atrás presentíamos, en gran parte con el deseo, los amigos de Rivera!

Diego Rivera lo ha estudiado todo, lo ha ensayado todo. Nada de lo que es pintura le es ajeno. Posee juntamente el don de la mano y el don de la cabeza, ambos por igual. El don de pintar, como en los venecianos o en los españoles; el don de pensar la pintura, como en los florentinos; o en los franceses.

Las cualidades de Rivera son, a primera vista, españolas: la mano fácil, el vigor masculino, el fuerte dominio sobre la realidad exterior. Pero el mexicano, en él, mide, calcula, se impone disciplinas. Y su genio personal lo lleva a penetrar en la estructura de los objetos, en las formas fundamentales de cuanto el mundo ofrece a sus ojos.

Si se me preguntara qué distingue a Rivera entre los pintores contemporáneos, yo diría que es su profundo sentido —sentido arquitectónico— de la estructura de las cosas. ¡Pero todos los pintores se preocupan de eso! —se me objetará—. Todos, sí; es la boga, es la moda; todos quieren simplificar, sintetizar. Pero ¿cuántos atinan con las formas fundamentales, esenciales? Aquel, ingeniosísimo, las sorprende a ratos, pero a ratos se pierde en caprichos desesperantes; aquel otro, meditabundo, cuando cree atraparlas por el camino de la sencillez, las reduce a

* En *El Mundo*, México, 6 de julio de 1923.

decoración plana y sin volumen; uno desmenuza los objetos; otro los amontona, los enmaraña... En Rivera podremos discutir la validez o la belleza de los accesorios; pero las formas fundamentales son justas, con justeza rara, como de quien ha sabido entender la lección que da Cézanne al mundo moderno.

Era la pregunta obligada, en México, hace dos años, si Diego Rivera hacía aún cubismo. Y la respuesta era fácil, si había de ser superficial: no, lo que hace ahora Rivera puede llamarse clásico... o como se quiera. Igual sucede con Picasso, con la mayoría de los antiguos cubistas militantes. Pero Rivera, y Picasso, y todos, aseguran que siguen siendo tan cubistas como antes fueron, aunque sus cuadros de ahora parezcan Goyas o Ticianos. Ha cambiado la apariencia; pero el modo de atacar los problemas, de estudiar las líneas y los tonos, no ha cambiado. El cubismo fragmentario o analítico, que partía los objetos en tantos trozos como aspectos significativos ofrecían al pintor, ha cedido la plaza al cubismo integral (si se ha de llamar cubismo aún). Aquel cubismo, el primitivo, ha dejado obras que a nuestros sucesores les parecerán mucho menos extrañas que a nosotros, y fue un aprendizaje a que ningún pintor joven e inteligente renunció del todo. Su huella está en todas partes —hasta en los cartelones de anuncio de los Estados Unidos— y quien sepa ver advertirá que a los buenos pintores les ha sido útil aquel modo paradójico, o demasiado lógico, de pintar; porque él representaba el punto culminante, aunque excesivo, en el movimiento de retorno al estudio de la forma, después del predominio, excesivo también, que el impresionismo dio al color.
Cuando el artista ahonda en los problemas de su arte, cuando ahonda hasta la raíz, llega a resultados imprevistos, pero, en realidad, necesarios, inevitables. Uno de ellos es coincidir espiritualmente con artistas del pasado, de quienes en apariencia —en apariencia sólo— nos separan siglos. Si yo tuviera que colocar a Rivera entre sus afines del pasado, no lo colocaría ya entre los españoles, sino cerca de aquellos grandes italianos cuya energía viril se ejerce sin alardes: Cosimo Tura, Cossa, Mantegna. Sus retratos de Elie Faure, el orientador de la estética contemporánea, del pintor Paresce, del matemático Rosenblum, tienen vigor singular. Pero declaro que Rivera me contenta aún más porque ha realizado obras como La Vendimiadora, como El Niño que escribe, como los retratos de las hermanas Naux, donde su fuerza de ferrarés o de castellano se tiempla con la delicadeza, hija del amor; delicadeza que trae a la memoria al incomparable Renoir o al Goya de los retratos y de las escenas campestres.

Y, por fin, lo que hace de Diego Rivera, hoy, mayor artista todavía que antes, es su amor y su honda comprensión de las cosas de América,

acrecentada por la visión penetrante de quien llevaba diez años de ausencia —y de labor— en Europa. Los dibujos en que, desde 1912, comenzó a estudiar las formas que en fastuosa profusión le ofrece México, eran ya promesas de obras definitivas. La primera de éstas ha sido la decoración del Anfiteatro de la Escuela Preparatoria, su labor de 1922: hay allí amaneramientos que desconciertan al público acostumbrado al cromo, pero a ellos tiene derecho el pintor. En obra sorprende, aun más que la valentía del color o la solidez de la construcción, la pericia con que están resueltos toda suerte de problemas de la figura, en una especie de alarde veneciano de virtuoso del dibujo. Ahora, la decoración de los corredores en el edificio de Educación Pública va más lejos: la obra se desarrolla con admirable soltura, y la vida mexicana se desenvuelve ante nuestros ojos con vigor que ningún otro artista supo darle hasta este día.

JULIO RUELAS, PINTOR Y DIBUJANTE *

La incomunicación en que viven, unos respecto de otros, por causas económicas, los pueblos hispanoamericanos, se traduce, como mil veces se ha dicho en son de lamento, en su vida artística e intelectual. Literariamente, en cualquiera de nuestros pueblos se conoce más a Francia o a España que a un hermano por la vecindad y la lengua; y en lo que toca a artes plásticas, nos ignoramos unos a otros totalmente.

Sólo de cuando en cuando se oye sonar algún nombre (Alberto Lynch o Irurtia) ya aceptado en Europa y, caso tal vez único, suele imponerse uno como el de Julio Ruelas, gracias a un periódico que goza de prestigio en América.

En verdad, no sé de otro artista hispanoamericano cuya reputación continental se deba a su labor publicada en una revista. Ruelas, si no popular, es conocido, no sólo de los que fuera de México, leen la *Revista Moderna* y alguno que otro libro ilustrado por él, sino de todo un público intelectual, pues la prensa literaria del resto de América y de España con frecuencia ha reproducido, comentado y elogiado su labor.

Agregaré (observación que, por obvia, resultaría inútil, si no fuera porque últimamente algunos han dado en la flor de menospreciar a Ruelas), que este éxito no lo debe el artista solamente a la ventaja que encontró en la circulación americana de la *Revista Moderna* y de ciertos libros mexicanos, puesto que otros muchos han publicado dibujos en la mencionada revista y en otras de México, a la vez que han ilustrado libros, y el dios éxito les ha negado su sonrisa.

El elemento decisivo en el triunfo de Ruelas ha sido su imaginación: imaginación original y poderosa, "panteísta", en opinión del culto crítico

* En *México Moderno*, México, marzo 1907. Se publica recogiendo las correcciones introducidas al texto publicado por Pedro Henríquez Ureña.

español Rafael Urbano; facultad maestra, en fin, cuyas creaciones se imponen al espíritu del público.

El poder de sugestión de su obra (la cual ha merecido los epítetos de "sutil", "extraña", "intensa", que es costumbre aplicar lo mismo a la de Félicien Rops que a la de Aubrey Beardsley), no depende de sus procedimientos de dibujante. Ruelas no alarga ni exagera las proporciones de sus figuras ni deja nunca a medio esbozar, para producir la peculiar sensación de lo incompleto, partes de su composición; es minucioso como un primitivo en su dibujo y sencillo, hasta vulgar si queréis, en sus figuras.

No: su originalidad no es de procedimiento sino de concepción. Con justicia se le ha atribuido una imaginación panteísta. Ruelas encuentra alma en las cosas y doble personalidad en los seres; da ojos a las nubes, formas de monstruos a las rocas, dolor humano al árbol, "nervios y curvas de mujer" a la lira, espíritu de gnomos a los insectos; convierte la cabeza de las águilas en simbólicas calaveras; hace de la almena del castillo un dragón; ve en las mujeres sirenas o esfinges y en los hombres sátiros o centauros.

Sobre esta originalidad de concepción se afirma y se eleva la personalidad de Ruelas. El artista mexicano pertenece a la clase de los pintores "literarios", esto es, imaginativos, a quienes no hay derecho a pedir otra visión de la realidad que la visión simbólica. Si Ruelas no ha sido afortunado en sus trabajos a colores, es sin duda porque su colorido es demasiado fantástico y el color es, de suyo, el elemento más "realista" del arte. En cuanto a su dibujo, por más que se le quiera tachar de anticuado y convencional, es preciso reconocer que, dentro de su estilo, es irreprochable, especialmente en sus últimos trabajos, en los cuales ha llegado a una verdadera perfección de detalle. Por otra parte, Ruelas acaba de revelarse aguafortista de mérito, y se asegura que en este género de trabajos ha obtenido éxito en Europa. En resumen, y sin dudas, cabe afirmar que Julio Ruelas es el artista en blanco y negro más vigoroso y más original de que puede enorgullecerse México.

SOBRE LA OBRA PICTORICA DE EMILIO PETTORUTI *

No LLEGO sin vacilaciones a este lugar: vengo aquí en reemplazo de mi grande y generoso amigo Rafael Alberto Arrieta. Todos echaréis de menos el deleite único de aquella palabra persuasiva que reflejaría en su serenidad de espejo la fuente de inquietudes que es el arte de Emilio Pettoruti. Y hay más: si yo he ejercido —con intermitencias, y cada vez

* En *Valoraciones*, Nº 5, La Plata, enero de 1925. Palabras pronunciadas en la apertura de la exposición de cuadros de Emilio Pettoruti celebrada en la Universidad Nacional de La Plata, noviembre de 1924.

menos y menos— la crítica literaria, he esquivado todo lo posible la crítica de artes plásticas, tal vez porque aspiro a persistir en la máxima libertad de mis gustos; creo que en las artes plásticas, aún más que en las letras, ha de ser permanente el reconocer las altas calidades, pero han de variar en cálida fluidez las preferencias si se quiere que conserven realidad y vida. Si Emilio Pettoruti me cree capaz de hablar de su obra al público de su ciudad natal —y ya reincido—, es sólo porque juzga que los libros y los museos no me han robado la facultad de pensar, ni siquiera la aptitud para ver.

No conozco toda la producción del pintor, sólo sé que es mucho mayor de como se ha mostrado aquí y en Buenos Aires, pues multitud de trabajos quedaron —para no salir ya más— en Europa. Pettoruti pasó allí diez años, que constituyen el período de su formación intelectual y artística: al regresar a su patria, trae sólo una corta muestra de su actividad, con la esperanza de emprender aquí su obra definitiva. En diez años de trabajo y de investigación, su sostén ha sido el carácter: nunca se insistirá demasiado sobre la importancia del carácter para el artista que aspire a la obra rica de significación. El pintor de nuestra América va a Europa, las más veces, sin propósito serio: lleva pensión de su país, y piensa siempre en el regreso; aprendidas dos o tres novedades, elegidas al azar entre el maremagnum europeo, donde fácilmente se extravían los que carecen de brújula, volverá a la tierra nativa, en espera de las tranquilizadoras cátedras que le aseguren una existencia con pocas inquietudes; si en el país natal (como ocurre en la Argentina) hay ya público numeroso que asiste a exposiciones y compra cuadros de artistas nacionales, confía en atraer su atención halagándolo con trabajos cuya técnica resulte familiar. ¿Quedarse en Europa sin apoyo ni ayuda, como uno de tantos; conocer la lucha angustiosa del artista europeo, asaeteado por el doble problema, económico y espiritual, de ganarse el pan y de aprender a fondo y con personal esfuerzo en qué consiste el arte de la pintura; entrar de lleno en la agitación de los movimientos artísticos que tratan de recoger el hilo de la tradición, acercándose a los fundamentos de ella cuando más se alejan de sus manifestaciones últimas, renovándola precisamente para que no muera? No: la mayoría no se atreve, y así, América, que debe ser símbolo de fuerza, foco de energía, se convierte en la enfermedad que envenena.

Hay quienes sí se arriesgan a la aventura. Así Diego Rivera, el mexicano. Y son ellos los que, de regreso en el Nuevo Mundo, saben verlo como hasta entonces no se le había visto; los que, acostumbrados a penetrar en la raíz de cada problema, saben darnos frutos de arte con saber de América, franco y genuino.

Emilio Pettoruti, en diez años, recorrió todo el camino a que se ve obligado el pintor en Europa: primero, el aprendizaje, interesándose en todas las técnicas, desde el óleo y el temple hasta el mosaico: así fue la

práctica de los artistas de la Edad Media y el Renacimiento, abandonada después por la mayoría, con la invasión del diletantismo perezoso que huye de la noble lucha con los materiales para esconder la incapacidad, la falta de maestría, debajo del truco engañoso y fácil; después sin abandonar el aprendizaje, que es continuo y jamás termina, el intento de dirigirse al público, no sólo en las grandes exposiciones, en los salones donde todos caben, especialmente los mediocres, sino en las exhibiciones individuales, trance de mayor dificultad. Desde 1916, Pettoruti hace exposiciones individuales: así, en Florencia, en Milán, en Berlín.

¿Y dónde ha hecho su aprendizaje este artista inquieto? En Italia principalmente, en el arca de la tradición suprema, y eso, no permaneciendo tranquilo en los centros inevitables, donde se puede huir del contacto frecuente con el pasado, sino persiguiéndolo hasta en las ciudades muertas, como la Siena maravillosa en que perdura el arte puro y solemne de Duccio y los Lorenzetti.

La evolución de este pintor es bien clara: tras la iniciación, bajo la férula académica, difícil de evitar aquí, descubre el mundo del color a través del impresionismo. Desde entonces, me imagino, empiezan a ser visibles sus facultades: la aptitud —con la predilección— para el color luminoso; el sentido de la composición equilibrada; y por fin lo que llama Berenson, con expresión poco elegante, pero insustituible, el sentido de los valores táctiles, que se revela en su don para sugerir la distancia. Luego, el procedimiento se va haciendo personal y se vuelve de día en día más sintético; en vez de la pluralidad de pormenores de los primeros paisajes, hallamos simplificación, selección de los elementos capaces de darnos la impresión de carácter deseada. Y por último, el período actual, los trabajos de "técnicas avanzadas". Es justamente la evolución de la pintura contemporánea desde el impresionismo hasta el cubismo.

Pettoruti no gusta de que se le clasifique entre los cubistas ni bajo ninguna otra de las designaciones ahora en boga. Pero yo escojo el término cubismo como representativo, no sólo porque señala al grupo más antiguo entre todos los avanzados (data desde 1908 en sus manifestaciones públicas), sino porque es el grupo a que pertenecen los mejores artistas y el que ofrece teorías definidas y claras, con técnica estrictamente ajustada a ellas. El futurismo —italiano en su origen y desenvolvimiento—, y el expresionismo —alemán y eslavo—, tienen programas negativos; al llegar a la definición, pecan de vaguedad.

Sin desdeñar, pues, las obras interesantes que hayan producido futuristas y expresionistas, creo que la corriente central de la pintura contemporánea está en el grupo franco-español de los cubistas. Su arte es el que representa la natural evolución —o, si preferís, una natural evolución— de la técnica pictórica, arrancando de Cézanne, y ligándose, a través de él, a toda la tradición europea. "Quien no vea en él sino

un capricho —diré, recordando las palabras del maestro preferido de la juventud argentina, José Ortega y Gasset— puede estar seguro de no haber comprendido ni el arte nuevo ni el viejo".

Perdonadme unas breves disquisiciones aclaratorias de estética elementalísima. Recordemos, ante todo, que el arte no es reproducción ni imitación de la naturaleza; que aun el arte más pobre, más miserablemente realista y fotográfico, procede por selección. Una obra maestra de pintura, al escoger como asunto objetos naturales (y hemos de admitir que no los adopte si no quiere), no se propone reproducirlos, sino crear armonías de forma y color. Un cuadro de Giotto o de Botticelli debe contemplarse, ante todo, como conjunto de armonías lineales; un cuadro de Giorgione o de Tintoretto ante todo como armonía de color.

A lo largo del siglo XIX, la corriente central de la pintura —que fluye juntamente con el Sena— se ve agitada por flujos y reflujos de la forma y el color. A la tradición del dibujo, representada por David e Ingres a principios de la centuria, sucede el romanticismo colorista, dinámico, con Delacroix; vuelve el estudio de la forma, con el realismo de Courbet, con la primera época de Manet, y lo suplanta al fin la orgía de color de los impresionistas típicos; y del grupo que se llamó impresionista resurge la reacción en favor de la forma, con Cézanne: de él al cubismo sólo había un paso. "¿Qué es lo que se propone el cubismo?" —dice en reciente conferencia Julio Rinaldini, a quien debemos las mejores páginas que en la Argentina se escriben hoy sobre artes plásticas. "Pues descomponer todos los elementos de la forma, como los impresionistas descompusieron los del color, para volver a construirla según una nueva conciencia. Tenemos la prueba en Picasso, que ahora se declara clásico y dice que el cubismo es una vuelta al concepto clásico de la forma... El cubismo es la forma metafísica de la vuelta atrás".

El cubismo, interesándose en la forma, quiere hacer de los cuadros estudios de líneas y ensayos de construcción: restaurar, en suma, lo que el impresionismo amenazó destruir. Pero como no se sentía ligado a ningún prejuicio de representación de la naturaleza, emprendió el análisis de los objetos que tomaba como asuntos: cuando creyó que para dar idea de una cara bastan dos o tres rasgos sueltos, a ellos se atuvo, sobre todo si esos rasgos resumían certeramente el carácter; pero fue más lejos: se juzgó con derecho para anotar rasgos del objeto, no desde uno solo, sino desde varios puntos de vista; de una cara, pues, se escogen por igual rasgos de perfil, de frente, o de cualquier otra posición. A esos rasgos pueden sumarse trozos de otros objetos, o simples masas —cuyo valor sea de volumen o de color—, siempre que contribuyan a sugerir carácter o a complementar la armonía del cuadro. La tendencia a sintetizar, además, lleva al pintor a buscar la fórmula geométrica de las figuras: hecho, en realidad, nada nuevo en el arte. En tres principios, pues, se resume la técnica cubista: indicación de

las fórmulas geométricas de los objetos; representación sólo parcial, de ellos; pero representación simultánea desde diversos puntos de vista, cuando se estime necesaria.

La técnica cubista es, pues fácilmente inteligible: a cada quien el adoptarla o no. Pero adoptarla o aceptarla no significa atribuirle el poder de producir automáticamente obras maestras; tal poder no lo confiere técnica ninguna, y dentro de la cubista, como dentro de cualquier otra, hay que reconocer lo bueno, lo mediocre y lo malo.

Si Pettoruti no se cree cubista en regla, y prefiere sentirse libre, es porque se cuenta entre los que aspiran a devolver al color toda su importancia, ya que, como en todo movimiento extremista, se ha caído en el predominio exclusivo del interés por la forma. Todas sus obras de la "última manera" (de la última por ahora: es de esperar que pronto entrará en su nueva fase, la fase argentina) revelan, junto al agudo sentido de la forma, que llega a peligrosas piruetas o abstracciones de líneas, el don nunca olvidado del color. Da, así, armonías suaves, como las violáceas del retrato de Pierrette, o vibraciones intensas de luz, como las de sus lagos.

Permitidme cerrar estas apresuradas disquisiciones con unas cuantas frases del elogio que acaba de hacer de nuestro pintor el siempre perspicaz Antón Giulio Bragaglia:

"Ha asimilado su cultura hasta el punto de saber esconderla. . . .No se deja dominar por el oficio. . . Es reflexivo y temerario. . . Hay en él disciplina a la vez que temperamento. El juego de ritmos plásticos encontrados por él en esta parte de su obra (la ultramoderna) es a veces clásico. Sus juegos geométricos están dominados y animados por un ritmo interior que los acerca a la lógica antigua".

HACIA EL NUEVO TEATRO *

Soy espectador atento, a quien desde la adolescencia interesaron hondamente las cosas del teatro, y me ha tocado en suerte conocer desde sus orígenes la compleja evolución en que vivimos todavía. Cuando principié a concurrir a espectáculos, el realismo era ley: realista el drama, realista el arte del actor, realista el escenario. Vivía Ibsen: imperaba. A la espiral mística de sus dramas de ocaso ascendían muy pocos (Maeterlinck fue de ellos); la norma del mundo occidental la daban *Casa de muñecas, Espectros, El pato salvaje, Hedda Gabler.* Hasta Francia, esquiva al parecer, aprendía de él la lección de una psicología apretada, donde la frase iba paso a paso penetrando y estrechando como

* En *Valoraciones*, tomo 3, Nº 9, La Plata, marzo 1926, recogido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* Buenos Aires, Babel [1928].

tornillo de precisión. El actor se enorgullecía de hablar "como en la vida"; perdía la costumbre, y desgraciadamente hasta la aptitud, de decir versos. En el escenario se aspiraba a la "copia exacta de la realidad".

De pronto, las señales cambian. El año de 1903, en Nueva York, me tocó asistir —y escojo este punto de partida como arrancaría de cualquier otro— a la primera representación de *Cándida,* donde se demostraba que Bernard Shaw llegaría a las multitudes; su diálogo de ideas estaba destinado a ellas, porque la discusión encendida es espectáculo que apasiona. El apóstol de la "quintaesencia del ibsenismo" trabajaba, incauto, contra su maestro. A su ejemplo, los hombres de letras en Inglaterra perdían su tradicional pavor al teatro: Barrie, el primero, se entregó libremente a las delicias de la extravagancia. En Irlanda, al hurgar la tierra nativa, brotaron de ella los héroes y las hadas. En Rusia, recogiendo el hilo de Ostrovski, su drama de acción dispersa, Chejov y Gorki inventaban de nuevo —después de Eurípides— la tragedia inmóvil. En Alemania, el realismo se ahogaba por su propio exceso en el naturalismo brutal, o se disolvía en delirios poéticos. Francia, tardía, y tras ella Italia, se sumaron al fin a la corriente tumultuosa en que navegamos, a merced del ímpetu, sin saber dónde haremos escala.

Y vemos cambiar las condiciones materiales del espectáculo: escena, decoraciones, iluminación, trajes. Nacían —y renacían— los teatros al aire libre. La tragedia griega, el drama religioso de la Edad Media, Shakespeare, reaparecían en sus escenarios de origen. Surgieron los tablados pequeños, con salas reducidas, los *teatros de cámara.* En Alemania, en Rusia, en Francia, en Inglaterra, hubo ensayos de reforma de la decoración; año tras año se hablaba de nuevos experimentos. Los teorizantes —especialmente Adolph Appia y Gordon Craig— mantenían vivo el problema. Por fin el *ballet* ruso hizo irrupción en París, y, como en el Apocalipsis, he aquí que todas las cosas son renovadas.

No que el realismo haya muerto, ni menos la rutina; bien lo sabemos todos. Los escenarios de la renovación constituyen minorías egregias. Pero ellas bastan para el buen espectador, ese que no quiere ir noche por noche al espectáculo, sino con tiempo para el buen sabor de cada cosa.

Cuando después de visitar países de idioma extraño, o de residir en ellos, vuelvo a mis tierras, las de lengua española, busco siempre las novedades del teatro, y hallo que nuestras novedades son vejeces. No soy más que espectador (crítico pocas veces, autor menos); pero como espectador cumplo mi deber: en 1920, en Madrid, pedí largamente la *renovación del teatro* desde las columnas de la revista *España;* en México, hace dos años, y aquí ahora, reitero mis peticiones. No pediré demasiado: me ceñiré al problema del escenario y las decoraciones.

LA HISTORIA DEL ESCENARIO

Recorramos a vuelo de aeroplano la historia del escenario. En la Edad Media, muerto el teatro de la antigüedad (de la estirpe clásica los únicos supervivientes eran los títeres y los mimos), vuelve el drama a nacer del rito, como entre los griegos: las representaciones sacras nacen en la iglesia. Pero si la tragedia antigua encontró fácil desarrollo en el templo de Dionisos, al aire libre, el *misterio* se vio cohibido dentro de la arquitectura del templo cristiano, escena adecuada sólo para el esquemático drama ritual del sacrificio eucarístico. Salieron entonces de la iglesia el *misterio,* el *milagro,* la *moralidad,* hacia donde todos los fieles pudieran contemplarlos: al atrio; de ahí, a la plaza, a la calle.

En la calle se les une la farsa cómica, usual en las ferias populares; y tragedia y comedia van desarrollándose lentamente, arrancando de las formas rudimentales, brevísimas, en que renacen, a la par que se desarrolla el escenario. Del suelo, al nivel de los espectadores, el drama tiende a subir, busca la altura de la plataforma para que todos vean mejor: así se crea *el tablado.* En círculo, alrededor de él, se agrupa la multitud (la primitiva disposición se perpetúa, en casos, con el *escenario-carro* y sus decoraciones circulares); pero los actores para subir o bajar, necesitan abrirse camino; bien pronto hay que utilizar para los espectadores uno (excepcionalmente dos) de los tres lados de la plataforma: así nace *el fondo de la escena.*

Pero la escena, el *escenario-plataforma,* si ya tiene fondo, tardará mucho (aquí más, allá menos, según cada país) en tener costados libres a derecha e izquierda. Cuando el drama, durante el Renacimiento, enriqueciéndose con el estudio de la literatura antigua, y renovando sus formas, entra a los palacios —o siquiera al patio, al *corral*—, los espectadores están todavía demasiado cerca de la escena, o hasta tienen asientos en ella, y sólo dejan libre el fondo. Los teatros públicos, creados en el siglo XVI, en interiores, o en patios de edificios, o entre edificios, ponen techo a la escena y van poco a poco alejando de ella al público. El golpe final se da en Italia: se obliga a la concurrencia, o la mayor parte de ella, a contemplar la representación desde uno solo de los tres lados por donde antes podía verla; y para hacer definitiva la separación entre público y actores, y hacer mayor la libertad de la escena, se crea el *telón.* El escenario empezó a concebirse *como una especie de cuadro . . .*

Los elementos materiales de que dispone el teatro moderno para poner marco al drama y al actor —trajes, muebles, decoraciones, luz— no se desarrollaron paralelamente: cada uno tiene su desenvolvimiento propio. Los trajes y los muebles eran ricos, desde la época del drama litúrgico, cuando lo permitían los recursos del actor o de su empresa: el siglo XIX trajo el buen deseo de la exactitud histórica, pero también el recar-

go inútil, el exceso por afán mercantil de simular lujo: se ha confundido lo costoso con lo bello.

La evolución de las decoraciones es larga y compleja; hasta el siglo XVII hubo teatros que prescindían de ellas o las reducían a indicaciones elementales; pero, a la vez, desde la Edad Media existían las *decoraciones simultáneas,* cuya expresión sintética es la tríada de los dramas religiosos: el Cielo, la Tierra, el Infierno. Shakespeare y Lope de Vega alcanzaron todavía la época de las decoraciones simultáneas a la par que sintéticas; dentro de ellas concibieron sus obras, con sus frecuentes cambios de lugar, que les dan la variedad de la novela. ¿Y no se concibió así la *Celestina?* Después, cuando el telón de boca va poco a poco creando la imagen del escenario como cuadro, las decoraciones, con la adopción de la perspectiva pictórica, pasan a nueva etapa de su desarrollo, y su porvenir parece incalculable... Y la iluminación vino a adquirir todo su valor con la invención de la luz eléctrica: representa la aparición del matiz, permite la supresión de las candilejas del proscenio, con sus deplorables efectos sobre la figura humana.

Con la conquista de la luz, el *escenario-cuadro* llegó al apogeo; se esperaban portentos... La colaboración de la pintura con el drama sería cada vez más eficaz... ¿Por qué cuando más seguro parecía su imperio se levantan innumerables protestas contra el escenario moderno?

EL ODIADO SIGLO XIX

Probablemente, la causa primordial de tales protestas es el empleo que del escenario-cuadro hizo el odiado siglo XIX. El siglo de Napoleón III, de Victoria y de Guillermo II comenzó por aceptar la herencia de las decoraciones de tipo académico, *pompier,* y con ella combinó luego el tiránico realismo de los pormenores, la prolija multiplicidad de ornamentos y de muebles sobre la escena. Academicismo y realismo se dieron la mano sin esfuerzo; ¡como que representan dos fases de una misma estética limitada, la estética de la *imitación de la naturaleza!*

Más que como cuadro, llegó a concebirse el escenario *como habitación a la cual se le ha suprimido una de las cuatro paredes.* Quedaban para el escenógrafo con imaginación las escenas de bosque, de jardín y aun las de calles y las salas históricas... Pero allí también hizo presa la rutina.

Para apreciar cuán corto vuelo tuvo el siglo XIX en sus concepciones escénicas, recuérdense las torpezas de Wagner, su manía de reducir a pueril realismo, en la representación plástica, los prodigios del mito teutónico y de la leyenda cristiana: mientras más complicados son los artificios que se emplean para producir la ilusión, más pobre es el efecto que se obtiene. ¿Absurdo mayor que presentarnos como reales la cabal-

gata de las valkirias, el dragón de *Sigfrido,* el cisne de *Lohengrin,* la tierra andante de *Parsifal?*

O recuérdese a Sir Henry Irving en sus interpretaciones de Shakespeare: profusión de trajes, de muebles, de telones, en que abundaba la nota parda, muy seria, muy *victoriana.* ¡Imaginad la Venecia del *Mercader,* la Venecia de los Bellini y de Crivelli, llena de manchones pardos! "Gané una fortuna y la gasté en la propaganda de Shakespeare", decía Irving en su vejez. "No hay tal —afirma Bernard Shaw—; Irving ganó una fortuna con las obras de Shakespeare, y la gastó en decoraciones".

El delirio realista acabó por abandonar a veces los telones y la pintura, llevándolos a las decoraciones de interior, que a fuerza de exactitud se convierten en muebles: sólidas, macizas, de madera y metal. Son exactas, sí, pero inexpresivas, estorbosas y costosísimas.

¿PARA QUE SIRVE EL REALISMO?

¿Para qué sirve el realismo? El realismo del escenario-cuadro sirve para *Casa de muñecas,* para *Los tejedores,* para *El abanico de Lady Windermere,* para *La parisiense,* para *El gran galeoto.* Para dramas de interiores modernos, el realismo es una conquista que debe aprovecharse: con prudencia, eso sí, con sencillez.

Pero, ¿basta, o cabe siquiera, en *Cuando resucitemos?* ¿En *La nave?* ¿En Claudel? ¿En Dunsany? ¿En Tagore? ¿En Maeterlinck, que comenzó escribiendo para marionetas? ¿Basta, en rigor, para *Los intereses creados,* para *Las hijas del Cid?* ¿Y qué hacer con los clásicos griegos y latinos, ingleses y españoles, que *no escribieron para escenarios como los actuales?* ¿Qué hacer con Racine y Corneille, con las mejores comedias de Molière, que apenas requieren escenario? ¿Y qué hacer con tantas obras que no se representan, pero que son representables, contra la vulgar opinión, desde la *Celestina,* hasta las *Comedias bárbaras* de don Ramón del Valle-Inclán?

Bien se ve: el escenario moderno obliga a reservar para la biblioteca la mayor parte de las grandes obras dramáticas de la humanidad, y en cambio condena al concurrente asiduo a teatros a contemplar interminables exhibiciones de mediocridad, que ni siquiera ofrecen novedad ninguna. Así, en España, por falta de renovación, el teatro se ha reducido a unos cuantos tipos de obra dramática: el drama y la comedia sentimental de las gentes de Madrid; la comedia del campo o de la aldea, de preferencia con escenario andaluz; la tragedia de los obreros y los campesinos; las farsas y sainetes, por lo común grotescos; el drama policiaco, y, como excepción, el drama poético, resucitado por Marquina. El teatro argentino es aún más reducido: dramas y comedias, de corte

uniforme, sobre el *mundo elegante* de Buenos Aires; comedias sobre las familias de la burguesía pobre; dramas de arrabal, con el típico *conventillo* o casa de vecindad; tragedias rurales —todo sometido a la técnica realista. Y el argentino es el único teatro nacional de pleno desenvolvimiento en nuestra América [1].

LA SOLUCION ARTISTICA

Diversas soluciones se presentan. Las más y las mejores son simplificaciones: hay acuerdo en afirmar que el escenario moderno está recargado de cosas inútiles.

Hay quienes sustituyen el realismo con la fantasía: la solución *artística*. Sus argumentos son interesantes. No sólo protestan contra las pretensiones de exactitud fotográfica, contra la minucia de pormenores, sino que atacan la estructura esencial del escenario moderno. Pase al escenario realista cuando reproduce interiores pequeños, como de cuadro holandés; pero para reproducir grandes salas —salvo en teatros excepcionalmente vastos—, y sobre todo para el aire libre, los métodos modernos son más equivocados que los de la Edad Media. Cuando se quiere simular un bosque, se distribuyen en el escenario unos cuantos árboles y se coloca en el fondo una pintura de paisaje; los ojos pasan bruscamente de la perspectiva real de los árboles aislados a la perspectiva ficticia del paisaje. ¡Y se pretende que la ilusión es completa! No existe la ilusión: sólo existe la costumbre perezosa de aceptar aquello como realismo escénico. ¡Si aun cuando faltan los árboles de bulto, sólo la desproporción entre la figura humana real y la perspectiva ficticia del fondo destruye toda ilusión de verdad!

Pero no basta suprimir la absurda mezcla de dos perspectivas que no se funden. Se va más lejos. ¿Es propósito de arte el engaño? El concepto sería mezquino... ¿A qué pretender que el paisaje simule enorme fotografía coloreada? ¿A quién ha de engañar el paisaje pintado? ¿A quién engaña la fotografía? ¡Fuera con las pretensiones de realismo! Ya que el objeto de la decoración no es engañar, sino sugerir, indicar el sitio, hagamos la indicación, no fotográfica, sino *artística;* que sea hija de la imaginación pictórica, la cual sabrá variar, según las obras, el estilo de la decoración, desde la opulencia de color que corresponde a *Las mil y una noches,* hasta los tonos sombríos que armonizan con el ambiente de *Macbeth* o de *Hamlet.*

Así nace el escenario *artístico.* De él existen dos tipos principales: uno, que sirve de fondo arquitectónico o pictórico para el actor, y hasta

[1] Desde 1925, el intento de romper con las rutinas toma empuje caudaloso en España. El drama, que iba convirtiéndose en monopolio de hombres de pocas letras, vuelve a ser afición y preocupación de escritores genuinos: Azorín, Baroja, Ors, los Machado, Araquistain; reaparece en Unamuno y Valle-Inclán. En la Argentina, con menos fuerza, se observan signos semejantes.

se reduce al primer plano, con decoraciones sintéticas, como lo hacen Fuchs y Erler; otro, aquel donde se concibe al actor como simple elemento de vasto conjunto plástico y dinámico, según la práctica de Max Reinhardt en buena parte de sus invenciones escénicas. El escenario *artístico* escoge como puntos de apoyo, ya el dibujo y el color de las decoraciones, ya los recursos de la luz. El *ballet* ruso, bajo la inspiración de León Bakst, es el ejemplo mejor conocido de las nuevas riquezas de forma y color. Appia y Craig acuden a las sugestiones arquitectónicas y se complacen en hacernos concebir alturas inaccesibles, espacios hondos. Appia ha sido además el evangelista de la luz.

LAS TROYANAS

Recuerdo *Las troyanas,* de Eurípides, bajo la dirección de Maurice Browne, devoto inglés del evangelio de la luz. Era en Washington, durante la Gran Guerra; la compañía del teatro de cámara de Browne viajaba entonces en propaganda de paz, representando la tragedia que escribió Eurípides, según los historiadores, contra la injusticia de la guerra. Aquella tarde —extraña coincidencia— acababa de hundirse el Lusitania. Antes de levantarse el telón, apareció ante el público un joven pálido, trémulo, para decirnos unas cuantas palabras sobre la guerra; su primer gesto fue desplegar ante el público el extra periodístico en que se anunciaba el hundimiento de la nave monstruosa: LUSITANIA SUNK...

En aquel ambiente lúgubre comenzó la representación de la más lúgubre de las grandes tragedias. El escenario está sumido en tinieblas: noche profunda... A poco se dibuja vagamente una muralla, rota en el medio. De la noche vienen las troyanas, el coro que se agrupa en torno de Hécuba la reina. Principia el lamento inacabable... El día va levantándose sobre su desolación tremenda... Pasa, delirante, Casandra, la profetisa; sabe que ha de morir en la catástrofe de la casa de Agamenón. Llega Andrómaca, la madre joven y fuerte, trayendo de la mano al hijo único de Héctor, en quien se refugian débiles rayos de esperanza. Pero la guerra es implacable: Taltibio viene a arrancar de las manos maternas al niño; los argivos dispusieron darle muerte despeñándolo. La desesperación de las troyanas cunde en ondas patéticas desde el oscuro escenario hasta la oscura sala de la concurrencia. Las mujeres lloran... Durante breves momentos, en día pleno ya, pasa frente al cortejo de las vencidas envueltas en mantos de luto la radiante figura de Helena, ornada de oro y carmesí. Tras ella, el irritado Menelao. ¡Sacrifícala!, es el grito de Hécuba. Helena marcha hacia las huecas naves de los aqueos. ¿Morirá? Sus poderes son misteriosos... Vuelve Taltibio para entregar el destrozado cuerpo de Astiánax. Mientras la piedad femenina amortaja el cadáver y lo unge con lágrimas amorosas —¡cómo

sintió Eurípides la poesía patética de los niños!—, detrás de la rota muralla surgen rojos resplandores de incendio. Arde Troya, caen sus orgullosas torres, y el *commos*, el clamor de Hécuba y las troyanas, que entonan su despedida a la ciudad heroica, va subiendo junto con las llamas. . . Se apaga en largo gemido, mientras va cayendo la noche: rumbo a la noche desfilan y desaparecen las troyanas cautivas.

SOLUCION HISTORICA

Dicen otros: demos a cada obra escenario igual o semejante al que tuvo en su origen; así la entenderemos mejor. Solución *histórica*. De ahí la resurrección de los teatros griegos al aire libre, con éxito creciente, que hasta incita a llevar a ellos creaciones modernas, para las cuales resulta propicio el marco antiguo. A Shakespeare y sus contemporáneos se les restituye a su escenario *isabelino:* así las obras renacen íntegras, sin cortes, vivas y rápidas en su *tempo* primitivo, libres de los odiosos intervalos "para cambiar las decoraciones". ¿Cuándo veremos restituidos en su propio escenario a Lope y Tirso, Alarcón y Calderón? [1]

SOLUCION RADICAL

Los radicales dicen: dejemos aparte los problemas de la pintura; desentendámonos de la arquitectura; no hay que soñar en la fusión de las artes cuando lo que se desea es, estrictamente, representar obras dramáticas. La simplificación debe ser completa: todo lo accesorio estorba, distrae de lo esencial, que es el drama. Y el primer estorbo que debe desaparecer es la decoración. ¡Fuera con las decoraciones!

El mayor apóstol de la solución radical, de la simplificación absoluta, es Jacques Copeau. Y sus éxitos en el Vieux Colombier dan testimonio de la validez de sus teorías.

[1] ¡Ojalá les faltase sólo el escenario! Desde el siglo XVIII, los pueblos de habla española rarísima vez oyen, en escena, el texto originario de las comedias antiguas: lo que se nos da son refundiciones absurdas, como aquella de *La estrella de Sevilla* que acaba en matrimonio. Y los pueblos de habla inglesa tampoco oyeron el texto real de Shakespeare durante el siglo XIX: cuál era el estado de cosas hacia el final podrá verse en los dos suculentos volúmenes de *Dramatic opinions and essays* de Bernard Shaw. Todavía en 1914, viendo *El rey Juan,* de Mantell, actor de vieja escuela, "especialista en Shakespeare", pude observar que la *versión* representada reducía la tragedia a menos de su tercia parte. Así, se redujo a quince minutos el acto segundo, amplia rapsodia épica, toda en ruido, color y movimiento, con sus "alarmas y excursiones", con sus versos resonantes de voces de clarín y notas de campanas. Y la *versión* era obra de William Winter, representante de la crítica académica en la prensa de Nueva York, enemigo de la literatura moderna, pero incapaz de respetar la antigua. Abundaban todavía los arreglos, o reducciones, o versiones, extraordinariamente irrespetuosos para Shakespeare. Pero parecían aceptables en cotejo con las pavorosas versiones de los actores italianos; de las palabras de Shakespeare, de aquel maravilloso manto purpúreo de endecasílabos constelado

Hay quienes no se atreven a tanto, y adoptan soluciones mixtas. Hay quienes hablan de *síntesis*, y de *ritmo*, y de otras nociones que emplean con vaguedad desesperante: no todos los renovadores tienen en sus ideas, o al menos en su expresión, la claridad francesa de Copeau. En rigor, las soluciones mixtas se inclinan las más veces al tipo artístico, y en ocasiones pecan de profusión y recargo como el realismo escénico que aspiran a desterrar. Entre estas soluciones las hay de todas especies, hasta las que llegan a complicaciones extremas, como el "gran espectáculo" de Gémier, con intermedios de ejercicios atléticos, reminiscencia del Renacimiento italiano.

La mejor solución está en aprovechar todas las soluciones. La *artística* es de las que se imponen solas y puede darnos deleites incomparables. La *histórica*, al contrario, triunfa difícilmente: requiere sumo tacto en la dirección escénica, para que la historia no ahogue la vida del drama.

Confieso mi desmedido amor a la solución *radical*, a la simplificación, relativa o absoluta. Nada conozco de mejor que Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Racine, sin decoraciones o con meras indicaciones esquemáticas del lugar. Y nada me confirma en mi afición como el *Hamlet* de Forbes Robertson. Lo vi primero con decoraciones, y me pareció lo que todos concedían: el mejor *Hamlet* de su tiempo. Años después volví a verlo sin decoraciones. Forbes Robertson no pertenecía a grupos renovadores. Se retiraba del teatro recorriendo todos los países de habla inglesia, en gira que duró tres años, dedicada a *Hamlet;* la última representación tuvo lugar el día en que se conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Shakespeare. En esta gira, en que se cambiaba de ciudad con gran frecuencia, cuando no diariamente, las decoraciones parecieron molestas, y fueron suprimidas, sustituyéndolas con cortinajes de color verde oscuro, según el plan preconizado en Inglaterra por William Poel. El efecto de este *Hamlet* era cosa única en el arte contemporáneo. La falta de accesorios estorbosos dejaba la tragedia desnuda, dándole severidad estupenda, y el método empleado por Forbes Robertson de identificar el conflicto espiritual, manteniendo a los actores agrupados a corta distancia del protagonista, producía la impresión de que el drama ocurría todo "dentro de Hamlet", en la cabeza de Hamlet. Nunca com-

de resplandecientes metáforas, no quedaban ni andrajos; el drama se reducía a frases elementales y a la tosca materia del cuento primitivo, y bien sabemos que el asunto no fue invención de Shakespeare: por donde veníamos a ver en escena el *Romeo y Julieta* de Bandello o el *Hamlet* de Saxo Grammaticus, con la adición única del manoseado monólogo. Recuerde, si no, quien haya tenido la mala fortuna de verlo, el monstruoso arreglo del *Mercader de Venecia,* que ofrecía Novelli. Todo eso no era sino parte de la enorme irreverencia que se toleraba en los intérpretes y empresarios de todas las artes. Berlioz, en sus *Memorias,* capítulos XV y XVI, cuenta atentados increíbles.

prendí mejor la idea de Mallarmé: los personajes de *Hamlet* son como proyecciones del espíritu del protagonista. Este *Hamlet* no era ya solamente el mejor de nuestros días: es la realización más extraordinaria que he visto sobre la escena.

Con la renovación del escenario y de las formas de representación vuelven a la vida todas las grandes obras; el drama deja de ser mera diversión de actualidad. El concurrente asiduo a teatros en Francia, Alemania, Rusia, Inglaterra, los Estados Unidos, desde hace cuatro lustros goza de extraordinarios privilegios; ve reaparecer, junto a la tragedia de Esquilo, Sófocles y Eurípides, la *comedia nueva* de Atenas y Roma y hasta la pantomima de Sicilia; con *Everyman,* la *moralidad* alegórica de la Edad Media, y con *Maître Pathelin* la farsa cómica; el lejano Oriente le envía sus tesoros: la India, los poemas antiguos de Kalidasa y los modernos de Tagore; el Japón su *Noh,* su drama sintético; la China, por ahora, sólo sus métodos estilizados de representación. ¡Hasta el *Libro de Job* y los diálogos de Platón cobran vida escénica!

EN ESPAÑA

¿No estarán maduros los tiempos, en los países de habla española, para la renovación del teatro? Creo que sí. Hace más de treinta años decía don Marcelino Menéndez Pelayo que *La Celestina* acaso no fuera representable "dentro de las condiciones del teatro actual, mucho más estrecho y raquítico de lo que parece". Pero agregaba: "¿Quién nos asegura que esa obra de genio, cuyo autor. . . entrevió una fórmula dramática casi perfecta, no ha de llegar a ser, corriendo el tiempo, capaz de representarse en un teatro que tolere una amplitud y un desarrollo no conocidos hasta hoy?".

Hasta ahora, en España se realizan escasos intentos de renovación. Uno que otro, tímido, tratando de conciliar a los dioses del Olimpo y a los del Averno, precaviéndose de asustar a la masa rutinaria del público madrileño, se debe a las compañías de María Guerrero (con *El cartero del rey* de Tagore) y de Catalina Bárcena. Benavente, a quien sus buenas intenciones ocasionales le hacen perdonar sus muchos pecados, merece recuerdo por sus ensayos de teatro infantil: a uno de ellos debe su nacimiento *La cabeza del dragón,* la deliciosa comedia de Valle-Inclán. Ha de recordarse la *Fedra,* de Unamuno, en el Ateneo de Madrid, con escenario simplificado. Y el marco de la escena fue hábilmente roto, pero sin reforma de las decoraciones, por Cipriano Rivas Cherif, distribuyendo entre el tablado y la sala del público a los personajes del acto de la asamblea de *Un enemigo del pueblo,* cuando los socialistas madrileños organizaron una representación de aquella tragicomedia del individualismo (1920).

Gran devoto de la utopía —de la utopía, que es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo—, Azorín ha creado (¡sobre el papel!) el teatro que aspira la España moderna. Y si no fuese ya perfecto, como todas las utopías, hasta pudiera merecer su proyecto el nombre de útil, a la vez que deleitable, porque contiene una preciosa antología de dramas. ¡La encantadora lengua de las emociones en la prosa de las tragedias imitadas de los griegos por el maestro Pérez de Oliva!

EN NUESTRA AMERICA

En México descubrimos uno que otro intento digno de atención. Se ha ensayado el teatro griego, al aire libre, en el Bosque de Chapultepec, con Margarita Xirgu y su compañía española, interpretando *Electra* (1922); desgraciadamente, el tablado que se levantó era de tipo moderno, y la obra escogida no era ninguna de las tragedias clásicas, sino el frenético melodrama de Hugo von Hofmannsthal. Mejor todavía, se ha procurado poner a contribución el arte popular del país: unas veces fuera del drama, en las obras breves del Teatro Lírico, desde 1921, o en el efímero e ingenioso Teatro Mexicano del Murciélago (1924), del poeta Quintanilla, el pintor González y el músico Domínguez, espoleados por el ejemplo ruso; otras veces en el drama, en el teatro de los indios, iniciado por el dramaturgo Saavedra en Teotihuacán, junto a las Pirámides, y transportado después a otros sitios (1922): el escenario era del tipo *artístico;* los indígenas hacían de actores, en ocasiones con suma delicadeza. Y México ha dado al movimiento internacional la contribución de Miguel Covarrubias, autor de las decoraciones para la estrepitosa *Revue Nègre,* de París, y para *Androcles y el león,* de Bernard Shaw, y *Los siete contra Tebas,* de Esquilo, en Nueva York.

En la Argentina hay signos favorables; la Asociación de Amigos del Arte abriga entre sus proyectos uno de espectáculos dramáticos; el señor Piantanida, en las columnas de *Martín Fierro,* hace excelentes indicaciones sobre las perspectivas del "teatro de arte" en Buenos Aires; se construyen teatros griegos, que bien pudieran conquistar al público, para sorpresa de los escépticos. . . Entre tanto, desde 1919, el grupo *Renovación,* de La Plata, ha venido organizando de tarde en tarde representaciones, con telones pintados en estilo nuevo, de dramas modernos y comedias antiguas (Lope de Rueda, Cervantes, Molière, Goldoni); la compañía *Arte de América* ha adoptado también, para sus cuadros de danzas y cantos populares, los telones *artísticos,* inspirándose en motivos del Nuevo Mundo; la inteligente curiosidad con que se acoge la resurrección de *Juan Moreira* y de *Santos Vega,* en su primitivo y perfecto marco, la pista de circo, que rompe con la costumbre de los espectáculos urbanos, es indicio de madurez de gusto; y hasta en la ópera, venerable iglesia de

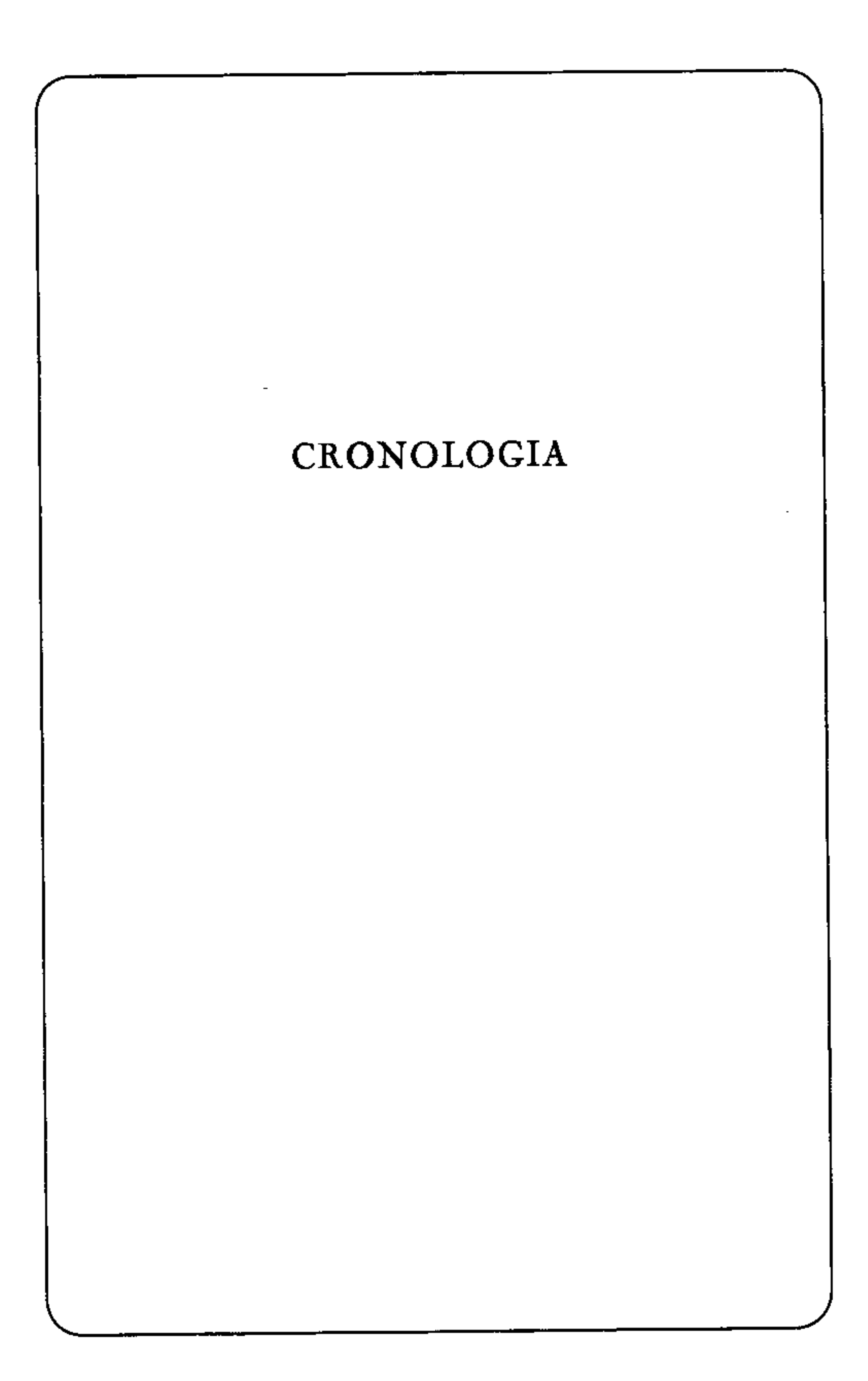
la rutina, el pico del *Gallo de oro* acaba de hender la tradición en dos pedazos.

El deseo de renovación está en el aire. Para cumplirlo en nuestros pueblos habrá que comenzar, como en todas partes, por funciones especiales, en que sólo se admita a los devotos, constituidos previamente en sociedad, y se excluya a los espectadores innecesarios. Pero también deberían trabajar en esta renovación los estudiantes universitarios; a los estudiantes se deben preciosas contribuciones en otros países: ciudades hay en los Estados Unidos donde los mejores espectáculos dramáticos son los que ofrecen los jóvenes de la Universidad de sus *Little Theaters*.

Esperemos que pronto se multipliquen las tentativas. Si la América española ha de cumplir sus aspiraciones de originalidad artística, está en el deber de abandonar las sendas trilladas y buscar rutas nuevas para el teatro.

Buenos Aires, 1925.





CRONOLOGIA

1884 El 29 de junio, en Santo Domingo, República Dominicana, nace Pedro Nicolás Federico, segundo hijo del médico, político y escritor Francisco Henríquez y Carvajal, quien fue ministro de Relaciones Exteriores del país y Presidente de la República, y de Salomé Ureña, "insigne mujer que en la historia literaria de Santo Domingo representa el mayor esfuerzo de noble y elevada cultura" (M. Menéndez Pelayo) quien bajo la influencia de Hostos, que en 1880 estableció la Escuela Normal de Santo Domingo, fundó en 1881 el Instituto de Señoritas.

Por ambas ramas la familia es de tradición cultural y patricia. El padre, opositor del dictador gral. Ulises Heureaux, fue director de la Escuela Preparatoria. Su madre, autora de poemas patrióticos de intención civil y civilizadora fue, junto con José Joaquín Pérez, la escritora más significativa de las letras dominicanas de entonces.

1885 Nace Max, tercer hijo del matrimonio Henríquez-Ureña, quien habrá de ser importante figura de las letras dominicanas (*El retorno de los galeones, Breve historia del modernismo*). Será compañero de juegos y de estudios de Pedro. Al morir éste le consagrará un emocionado testimonio en su libro *Hermano y maestro* (Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1950).

1889 "Yo he alcanzado, en mi infancia, el periodo final de nuestro largo aislamiento de más de tres siglos. Después del esplendor fugaz que siguió a la conquista, el país entró en letargo y todo el siglo XIX se consumió en esfuerzos para despertar. El Santo Domingo de hace cuarenta años no parecía un pueblo del siglo XIX; era, en muchas cosas, un pueblo del siglo XVIII, y en unas pocas, del siglo XVI."

"Destruimos nuestras murallas en una época en que la ciudad construía sus casas nuevas exactamente sobre el patrón de las casas antiguas: las de 1890 repetían sin variaciones el modelo de las de 1750. Pero, dentro de aquella vida arcaica, la única manera que se nos ocurría de ser modernos, estribaba en destruir cosas viejas olvidándonos de contruir nuevas." ("En mi tierra", *Repertorio Americano,* XII/34.)

1890 Su madre escribe cuatro estrofas de un poema sobre su segundo hijo, con motivo de su sexto aniversario: "Mi Pedro no es soldado; no ambiciona / de César ni Alejandro los laureles; / si a sus sienes aguarda una corona, / la hallará del estudio en los vergeles. / ¡Si lo vierais jugar! Tienen sus juegos / algo de serio que a pensar inclina. / Nunca la guerra le inspiró sus fuegos: / la fuerza del progreso lo domina. / Hijo del siglo, para el bien creado, / la fiebre de la vida lo sacude; / busca la luz, como el insecto alado, / y en sus fulgores a inundarse acude. / Amante de la Patria y entusiasta, / el escudo conoce, en él se huelga, / y de una caña, que transforma en asta, / el cruzado pendón trémulo cuelga".

1891 Reintegrado el padre al hogar, después de obtener su doctorado en la Universidad de París, los hermanos Fran, Pedro y Max, son educados directamente por sus padres. "Estudiábamos los tres en la propia casa, bajo la dirección de nuestros padres, que deseaban ser nuestros propios maestros; pero el maestro de quien yo sacaba más provecho, porque estábamos juntos casi todo el tiempo, era Pedro, que al igual que mostraba destreza y rapidez para el cálculo matemático elemental, se interesaba grandemente por la zoología (...) También sentía gran atracción por la geografía, y recitaba de corrido los nombres de las capitales de todos los países del mundo." (MHU, *HyM.*)

1892 Viaje familiar a Puerto Plata, por tres meses, en compañía de la madre cuya salud se encontraba quebrantada. Salomé Ureña escribe y lee en los salones de "Fe en el porvenir" un poema con motivo del cuatricentenario del descubrimiento de América. Sus hijos asisten a la velada.

1895 "Tenía yo poco menos de diez años y Pedro sobrepasaba los once cuando, por vez primera, concurrimos a una escuela" (MHU, *HyM*). Se trataba del Liceo Dominicano, que fundara Emilio Prud'homme cuando debió trasladarse a Santo Domingo pues su presencia en Azua era mal vista por el gobierno de Heureaux.

Ya para entonces Pedro es un asiduo lector, deslumbrado con el teatro de Shakespeare que había leído en la traducción del peruano José Arnaldo Márquez, y un coleccionista de la lírica dominicana. Junto con Max compuso una colección de composiciones en verso de autores nacionales, especialmente del siglo XIX, precedidas de notas bibliográficas, la que tituló *Poetas dominicanos*. El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Museo Nacional de Santo Domingo, junto con otro, incompleto, titulado *Literatura Dominicana*.

1896 La inconformidad del padre con el régimen político de Heureaux lo fuerza a instalarse en Cabo Haitiano, en tanto que la mala salud de la madre, que se agudizó desde el nacimiento de su hija Camila, la obligó a cerrar el Instituto que dirigía desde hacía quince años e instalarse con sus hijos en Puerto Plata. Los tres hijos fundan allí una sociedad literaria, "El Siglo Veinte", que ofrece veladas para los familiares y amigos de la casa. Una página de Pedro sobre Gutiérrez Nájera, "movió a mi madre a escribir las dos estrofas finales de una composición empezada hacía años, que todos en casa sabíamos de memoria: Mi Pedro. Fueron estas dos estrofas lo último que ella escribió". (MHU, *HyM.*)

En su artículo "En mi tierra", evoca los progresos de esta época: "Es en 1896 cuando llega la primera gran invención típica y exclusivamente si-

glo XIX: la luz eléctrica. A menos que recordáramos la introducción, poco anterior (1891) de los principios de Pasteur y sus derivaciones en la terapéutica y la higiene, pero eso llegó sin hacer ruido y su propagación fue gradual. Hacia el momento en que se inaugura la luz eléctrica, llega también, como cosa de exhibición excepcional, el primer fonógrafo. Poco después, el primer cinematógrafo".

1897 La muerte de la tía-abuela Ana Díaz, trae a la familia de regreso a Santo Domingo. La salud de la madre empeora y muere de tuberculosis (6/III). Su esposo retorna a Cabo Haitiano, por cautela política, y llama a sus hijos. Allí aprenden francés y piano, iniciando Pedro su amplia cultura musical. Organizan nuevas veladas literarias, hasta que Fran y Pedro retornan a Santo Domingo para continuar su bachillerato.

"En esta crisis de mi adolescencia, cuando todas mis aficiones tranquilas tropezaban con la incultura ambiente, preferí estar retirado en la casa a sufrir el trato variable de las gentes; y por fortuna, mi tía Ramona, que siempre me ha tenido especial cariño, me apoyaba en mis tendencias y me ayudaba con sus indicaciones en mis trabajos literarios." (*Memorias*, cit. en Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*, México, D.F., 1961.)

1899 El asesinato del gral. Ulises Heureaux (26/VII) cambia la situación familiar. El nuevo presidente, Juan Isidro Jiménez, nombra al padre Ministro de Relaciones Exteriores. Intensa vida literaria de los adolescentes: "Con Apolinar Perdomo, Bienvenido Iglesias, Mario Mazara y Porfirio Herrera, inició mi hermano Fran la publicación de una revista literaria, *El Ibis*, mientras José Esteban Buñols lanzaba al público otra revista juvenil con el nombre de *Páginas*. Fundiéronse después las dos revistas en una tercera, *Nuevas Páginas*. Además Pedro y yo solíamos escribir en la *Revista Literaria*, que publicaba Enrique Deschamps". (MHU, *HyM*.)

Tertulias literarias en casa de las hermanas Feltz (Leonor, discípula de Salomé Ureña, y Clementina): "Max y yo apenas habíamos salido de la adolescencia, y vos, con 10 o 12 años más, con vuestra perspicacia y vuestro saber y vuestro refinamiento, marchabais ya segura en las regiones del pensamiento y del arte". "Vuestro gusto, sin olvidar el debido respeto a los clásicos, a Shakespeare (que entonces releímos casi entero), a los maestros españoles, nos guió al recorrer la poesía castellana de ambos mundos, el teatro español desde los orígenes del romanticismo, la novela francesa, la obra de Tolstoi, la de D'Annunzio, los dramas de Hauptmann y de Suderman, la literatura escandinava reciente, y, en especial, el teatro de Ibsen, cuyo apasionado culto fue el alma de vuestras reuniones." (P.H.U. *Horas de estudio*, 1910.)

1900 Año que "no fue para mí de producción; fue en realidad año de grande lectura literaria. Puedo decir que éste fue el año decisivo de mi gusto; ...me resulta curioso recordar cómo en aquel año me alcanzó el tiempo para preparar exámenes de bachillerato" (*Memorias* en *PHUeEEUU*). Se gradúa de bachiller en ciencias y letras en el Instituto Profesional de Santo Domingo.

Continúan las reuniones literarias en casa de las hermanas Feltz: "y la perspicaz inteligencia de Leonor, con su sagacidad crítica, con su percepción delicada, influyó mucho en la dirección de nuestro gusto; a ello debo en gran parte la orientación de mis gustos en sentido plenamente moderno". (*Memorias.*)

1901 Francisco Henríquez viaja a Estados Unidos y Europa, comisionado por el gobierno para "ensayar un arreglo de la deuda extranjera que el régimen de Heureaux había dejado intrincadísima" y lleva a sus hijos Fran y Pedro para que cursaran estudios universitarios en Estados Unidos. Llegan a Nueva York el 30/I: "Mis impresiones se atropellaban un poco y yo las veía todas a través del prejuicio anti-yankee que el *Ariel* de Rodó había reforzado en mí, gracias a su prestigio literario; no fue sino mucho después, al cabo de un año, cuando comencé a penetrar en la verdadera vida americana y a estimarla en su valor". (*Memorias.*)

Teatro (Sarah Bernhardt, Coquelin), ópera ("Wagner fue entonces mi músico predilecto, fue para mí en la ópera lo que era Ibsen en el drama"), lecturas ("puedo decir que leía diariamente un drama o la mitad de una novela o de otro libro"), pensamiento ("Haeckel que acabó de ayudarme a definir mis negaciones religiosas"), artes (Whistler, Sargent), conferencias (Percival Lowell, William B. Yeats), conciertos (Kreisler, Kubelik, Paderewsky, Harold Bauer, Lilli Lehmann, "comencé entonces también a familiarizarme con las obras maestras del género sinfónico"), teatro en lengua inglesa (Irving, Ellen Terry, Patrick Campbell, obras de Clyde Fitch), etc.

"Por fin mi padre se decidió a enviar a Max a Nueva York; y su llegada y su gran interés por el movimiento teatral y musical me libraron del aislamiento en que se encontraban mis aficiones, pues mi hermano mayor ya se había alejado definitivamente de las cuestiones literarias." (*Memorias.*)

1902 Al ser derribado el gobierno de Jiménez por H. Vásquez (26/IV) el padre comunica a sus hijos "que era necesario pensar en economías". "Teníamos todavía algún dinero que nos permitiría seguir viviendo en Nueva York hasta bien entrado el año 1903, pero debíamos pensar en cambiar de vida, pues ya no nos podríamos dedicar al estudio, y desde luego debíamos cambiar de residencia." (*Memorias*).

Fran y Pedro inician un curso comercial en la Escuela de Gaffey (dactilografía, taquigrafía, teneduría de libros). Se emplea en Nicholls Tubing Company, con siete dólares semanales y una jornada de 7,30 a.m. a 6 p.m.: "Vi entonces de cerca la explotación del obrero: la mayoría de los allí empleados eran mujeres y niños; los pocos hombres que había eran casi todos italianos que acudían a mí para hacerse entender; y el promedio de salarios era cuatro dólares por semana. Aquellos fueron días amargos". (*Memorias.*)

A pesar de las dificultades sigue con las temporadas de ópera del Metropolitan y las compañías teatrales (E. Duse, P. Campbell, Sothern, etc.) y hace vida grata con "muchachas más o menos alegres".

1903 Su padre que se había trasladado a La Habana, donde revalidará su título de médico, llama con él a su hijo Max por un par de meses. Este retorna a Nueva York (III) y ambos hermanos se establecen en un "flat" (V) hasta 1904. El padre se traslada a Santo Domingo: después de la caída de Vásquez (23/III) la agitación se prolonga todo el año, con sucesivos cambios violentos de gobierno. Pedro pierde su empleo (VII) y no encontrando otro vuelve a leer y a escribir: "A fines de 1903 concurrí casi diariamente.a la biblioteca Astor. Concebí el proyecto de escribir un estudio sobre tres escritores jóvenes como representativos de las tres *razas* europeas: D'Annunzio por la latina; Kipling por la sajona; Gorki por la eslava. Sólo llegué a escribir íntegro el D'Annunzio, del cual publiqué más tarde la porción relativa a sus versos" (*Memorias*).

Intensa actividad de dominicanos exiliados organizando expediciones revolucionarias para derrotar al gobierno de la isla, algunos de los cuales viven en su casa. Invierno crudo: "tanto por el frío como por la fatiga de mi organismo caí en la cama (XII) con un reumatismo que durante quince días me impidió casi moverme". (*Memorias.*)

En este año sólo escribió poesías y una página a la muerte de Hostos publicada en el *Listín Diario* (29/IX).

1904 Su padre viene a Nueva York (I) instalando a la familia en una casa de huéspedes para luego trasladar a sus hijos a La Habana (III). Fran y Pedro "por recomendación del generalísimo Máximo Gómez, obtuvieron empleo en la casa comercial de Silveira y Compañía" (MHU, *HyM*) en tanto, Max, instalado en Santiago, funda la revista *Cuba Literaria* de la que Pedro, "a más de colaborador, era, en realidad, un co-director". Allí "publicó algunos de los trabajos que mejor lo dieron a conocer como crítico y ensayista, entre ellos los que dedicó a Rodó y a D'Annunzio y luego incluyó en su primer libro *Ensayos críticos*" (MHU, *HyM*). También mantiene en *Cuba Literaria* una "Crónica habanera" permanente sobre espectáculos y hechos culturales.

1905 Con veinte años cumplidos, PHU se consagra progresivamente a la crítica literaria, al tiempo que mantiene su "Crónica habanera" en *Cuba Literaria*, que también se reproduce esporádicamente en *El Teléfono* de Santo Domingo.

Max se traslada a La Habana, donde ingresa al diario *La Discusión* y a la revista semanal *El Fígaro*, acompañando a su hermano Pedro.

Reúne los más importantes artículos escritos en 1904 y 1905, para su primer libro, *Ensayos críticos*, agregando nuevas contribuciones (sobre *Ariel*, Hostos, Lluria) mezclando así letras europeas (D'Annunzio, Wilde, Shaw) con americanas; literatura con música (tres artículos sobre ópera). Rodó saluda el libro: "Me agradan la solidez y ecuanimidad de su criterio, la reflexiva seriedad que da el tono a su pensamiento, lo concienzudo de sus análisis y juicios, la limpidez y precisión de su estilo. Me encanta esa rara y felicísima unión del entusiasmo y la moderación reflexiva que se da en Ud. como en pocos. Y me complace reconocer, entre su espíritu y el mío, más de una íntima afinidad y más de una estrecha simpatía de ideas."

Decide abandonar Cuba para instalarse en México.

1906 Iniciando los ocho años de vida mexicana, llega a Veracruz (7/I) "donde figuró como redactor de *El Dictamen* y lanzó a la publicidad, junto con Arturo R. de Carricarte, la *Revista Crítica*". (*HyM.*)

Se traslada a México, ingresando a la redacción de *El Imparcial* y vinculándose a la *Revista Moderna* (dir.: Jesús E. Valenzuela). Conoce a Antonio Caso, Alfonso Craviotto (director de *Savia moderna*), Alfonso Reyes, etc. Participa de las tertulias de Valenzuela ("uno de los pocos casos en que he conocido una personalidad y una vida interesantes al par de la obra literaria") conociendo a la intelectualidad mexicana: Urbina, Dávalos, Tablada, Urueta, Rebolledo y los artistas, Montenegro, Enciso, De la Torre, Ponce.

Escribe sobre teatro, ópera y música, testimoniando su admiración por Ibsen.

En carta a su hermano explica cómo trabaja: "Siempre he escrito suficientemente despacio para trabajar tanto la forma como la idea. Ya te he dicho que mi procedimiento es pensar cada frase *al escribirla*, y escribirla lentamente; poco es lo que corrijo después de escrito ya un artículo... En cuanto a las ideas, también es necesario pensarlas muy cuidadosamente, antes de escribir; sobre todo, ninguna idea incidental enunciarla de prisa *porque es incidental*. Yo me he leído libros enteros sólo para saber a qué atenerme sobre ciertas ideas incidentes que he querido expresar en mis artículos". (OC, t. I.)

1907 A comienzos del año Max se traslada a México, junto a su hermano. Es el tiempo de los "días alcióneos".

El cenáculo de los HU redacta una protesta por la reaparición de la *Revista Azul* dirigida por Caballero (7/IV) y organiza una manifestación (17/IV) de desagravio a Gutiérrez Nájera.

Fúndase la *Sociedad de Conferencias* "organizada por el grupo más selecto de la juventud intelectual mexicana", dictándose seis conferencias iniciales: A. Craviotto, A. Caso, R. Valenti, J. T. Acevedo, R. Gómez Robelo, PHU: "ninguna otra generación mexicana anterior habría podido presentarse 'tan de súbito' revelando facultades y cualidades que le eran desconocidas o insospechadas"; "este grupo juvenil ha logrado disfrutar de las ventajas de la más moderna y amplia cultura que ya se abre paso en México. Lo anima el espíritu de independencia y no se aferra a ninguna secta literaria ni filosófica". "El amor a la antigüedad clásica, que se mantiene vivo en toda una serie de intelectualidades mexicanas, reaparece en ellos con nueva fuerza". (*Horas de Estudio.*)

1908 Nuevas conferencias, de A. Caso, M. Henríquez Ureña, J. Fernández McGregor e I. Fabela. Alocución de PHU en el homenaje a Barreda (22/III) de la Preparatoria. Pedro, que se había retirado de los periódicos *El Imparcial* y *El Diario*, "entró a trabajar en la compañía de seguros *La Mexicana* y yo partí para la capital de Jalisco como jefe de redacción de *La Gaceta de Guadalajara*". (MHU, *HyM.*)

Los pocos ensayos escritos este año (sobre exotismo, catedral, Deligne) irán a integrar el volumen de *Horas de estudio.* Contribuye con Reyes a la publicación de la edición mexicana del *Ariel* de Rodó proponiendo un texto explicativo: "No pretendemos afirmar que Rodó ofrezca la única ni la más perfecta enseñanza que a la juventud conviene. En el terreno filosófico, podrán muchos discutirle; en el campo de la psicología social podrían pedirle una concepción más profunda de la vida griega y una visión más amplia del espíritu norteamericano; pero nadie podrá negar, ni la virtud esencial de sus doctrinas, que en lo fundamental se ciñen a las más excelsas de los espíritus superiores de la humanidad, ni la enérgica virtud de estímulo y persuasión de su prédica, ni, en suma, que *Ariel* sea la más poderosa inspiración de ideal y de esfuerzo dirigida a la juventud de nuestra América en los tiempos que corren". (Carta a MHU, 2/XII/907, *OC* 1.)

1909 Fundación del Ateneo de la Juventud (X) por invitación de Antonio Caso, Jesús T. Acevedo, Alfonso Reyes, Rafael López y PHU. El organismo tendrá diversas secciones, en las cuales participará PHU. Vasconcelos recordará en el *Ulises criollo* la fundación del Ateneo y la obra de PHU: "Pone en su prosa la luz y el ritmo que norman su espíritu... En México dejó discípulos y amigos, también enemigos, y la durable huella de su alma pura de santo escéptico".

En este año comienzan sus estudios sobre asuntos de métrica, publicando un ensayo sobre "El verso endecasílabo" en la *Revista Moderna* (III) y se interesa en asuntos de filosofía con ensayos sobre positivismo que recogerá en *Horas de estudio*. Comparte y se solidariza con la protesta de los intelectuales mexicanos contra Porfirio Díaz, en el período electoral en que surgen las candidaturas de Francisco Madero y Bernardo Reyes (padre de Alfonso).

1910 Interviene en la preparación de la *Antología del Centenario*, obra enjundiosa que diseña Justo Sierra y cuya redacción estará a cargo de Luis G. Urbina y Nicolás Rangel. PHU escribe las introducciones a once escritores mexicanos del siglo XVIII y el "Indice biográfico de la época".

Escribe su ensayo "El maestro Hernán Pérez de Oliva" que lee en la sesión de homenaje a Rafael Altamira que lleva a cabo el Ateneo de la Juventud. Dentro de las conferencias del Ateneo, diserta (22/VIII) sobre "La obra de José Enrique Rodó". Reúne los ensayos más importantes de sus últimos años en el volumen *Horas de estudio* (París, Ollendorf) que tiene buena acogida entre los especialistas. Menéndez Pelayo elogiará a este "joven dominicano, de sólida instrucción y buen gusto".

"No es en nuestras sociedades hispanoamericanas, adaptadas sólo a medias a la civilización europea, donde la labor intelectual, donde el libro, puedan revelar plenamente su eficacia. Y con todo, la formación, inconclusa todavía, del núcleo de nuestras tendencias directoras, del espíritu de nuestros pueblos, ha exigido siempre, y ha encontrado a veces, hombres de pensamiento a la vez que hombres de acción: más aún, cabe afirmar que buena parte de ese espíritu se ha formado con libros."

1911 Entre 16/III y 22/VI viaja a Santo Domingo, pasando por Cuba: "Por cortos días nos vimos en La Habana en 1911, a la ida y a la vuelta del viaje que hizo Pedro a Santo Domingo después de diez años de ausencia", cuenta Max, que allí vivía estudiando abogacía. (*HyM*.)

"Pedro volvió a México y a sus ocupaciones allí. Ese año de 1911 no fue muy productivo literariamente. La Revolución había comenzado en México y dominaba la atención de todo y de todos." (Juan Jacobo de Lara, *Pedro Henríquez Ureña: su vida y su obra*, Santo Domingo, 1975.)

1912 Desde 1910 ocupaba el cargo de Oficial Mayor de la Secretaría de la Universidad. Es designado ahora profesor de lengua española de la Escuela Superior de Comercio y Administración y catedrático de literatura española e hispanoamericana en la Escuela Preparatoria de la Universidad. (Emilio Rodríguez Demorizi, *Dominicanidad de Pedro Henríquez Ureña*, Ciudad Trujillo, 1947.) Cofunda la Universidad Popular de México. Al

mismo tiempo sigue sus estudios de abogacía. De su actividad docente dice Julio Torri: "Vivía entre sus discípulos, es necesario confesarlo, en un mundo de pasión. Si estábamos incluidos en las "listas" del Maestro y habíamos obtenido implícitamente su aprobación nos sentíamos con la celebridad en el bolsillo. Pero si se nos omitía (sus omisiones eran desgraciadamente siempre deliberadas y cuidadosamente establecidas) se enfurecía el suprimido y se convertía en virulento detractor. Cerca de sí no había sino devotos o maldicientes". (Rev. de la Fac. de Filosofía y Letras, México, julio/set. 1946.) De su experiencia docente procede la conferencia que dictará en el Ateneo (X/913) sobre *La enseñanza de la literatura (Revista Mexicana de Educación* y separata).

1913 Catedrático de literatura inglesa y de historia de la lengua y la literatura española en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México.

Con destino a la Universidad Popular Mexicana, redacta las *Tablas cronológicas de la literatura española*. De este año son varios trabajos sobre letras españolas o colonias americanas, entre ellos su conferencia sobre Alarcón, pronunciada (6/XII) dentro del ciclo que organizara junto con Antonio Caso y Francisco Gamoneda en la Librería General de Ciudad México.

"En México, como en toda la América de habla castellana, el elemento primordial es el español: el espíritu nacional no es otra cosa que espíritu español modificado. Modificado, principalmente, por el medio y luego por las mezclas: así lo prueba la unidad fundamental de la familia hispanoamericana, que la distingue de la familia española europea (hasta en los signos externos, como la pronunciación) y que establece un parentesco mucho más cercano entre los pueblos más disímiles del Nuevo Mundo, que entre cualquiera de ellos y España."

Desde los días trágicos de febrero, con la ascensión de Victoriano Huerta, comienza a hacérsele difícil la vida en México, por lo cual apresura sus estudios. Dice Max: "No podía resistir el ambiente asfixiante del régimen de Victoriano Huerta".

1914 Obtiene el grado de abogado y sin aguardar la entrega del diploma (que recibirá por él su discípulo Antonio Castro Leal) parte para Cuba (IV) con la intención de seguir a Europa, lo que le impide la declaración de guerra (VI) por lo cual pasa a Estados Unidos como corresponsal de *El Heraldo de Cuba* (XI). Para optar al título presentó una tesis sobre *La Universidad*. Al publicarse parcialmente en 1919, PHU explica que no sólo sirvió para cumplir con el requisito universitario, sino también para "contribuir a la defensa de la Universidad Nacional de México, organizada por Justo Sierra en 1910 y atacada por tardíos discípulos de Comte, para quienes toda idea de universidad es enemiga del progreso científico y de la democracia".

En La Habana colabora en *El Fígaro* y otras revistas con artículos literarios; participa del homenaje a Julián del Casal; en *Cuba Contemporánea* publica *Estudios sobre el Renacimiento en España. El maestro Hernán Pérez de Oliva,* de los cuales se hace tirada independiente.

A partir del 26/XI, con la firma E. P. Garduño, comienzan a aparecer en *El Heraldo de Cuba* sus colaboraciones, que formarán la serie *Desde Washington*, que se prolongará hasta marzo de 1915. En sus primeros artículos propugna una mayor difusión entre los americanos sobre el valer del pueblo cubano: "Se llegaría a comprender lo que ahora comienza a adivinarse sobre toda la América Latina: que no somos inferiores, sino distintos, y que nuestras inferioridades reales son explicables y corregibles y que nuestra personalidad internacional tiene derecho a afirmarse como original y distinta".

1915 Desde Washington y Nueva York remite 44 colaboraciones a *El Heraldo de Cuba*. Instalado en Nueva York (III) ingresa (V) como redactor del semanario *Las Novedades*, y desde X colabora en inglés en la aristocrática revista *The Forum*.

"En realidad don Pedro escribía casi todo lo que se publicaba en *Las Novedades*. Sin firma tuvo a su cargo las secciones denominadas "Instituciones, Leyes y Costumbres" y "Libros e Ideas". También sin firma publicaba las crónicas de conciertos, exposiciones artísticas, funciones teatrales y toda otra noticia de actualidad cultural." (AAR, *PHUeEEUU*.)

Conoce a Salomón de la Selva y "poco después nos unimos para organizar pequeñas reuniones a que asistían hombres de letras de las dos Américas" donde se desarrolla su conocimiento de la literatura norteamericana, tal como lo testimonia en su artículo "Poetas de los Estados Unidos". (*El Fígaro*, 3/X.)

1916 En la primera mitad del año atiende en *Las Novedades* la crítica de artes y teatros de Nueva York y da a conocer la versión definitiva de *El nacimiento de Dionisos* (Imp. de *Las Novedades*, Nueva York) iniciado en México en 1908-9.

Desde agosto es "Professorial Lecturer" de la Universidad de Minnesota, contratado por un año en el Departamento de Lenguas Romances para dictar cursos de español (inicial e intermedio) y literatura: Vida y costumbres de España e Hispanoamérica; Literatura española del siglo XIX, La civilización española e hispanoamericana. Al tiempo se registra como estudiante para optar al "Master of Arts".

Participa angustiado en los sucesos dominicanos que habrá de contar en su artículo "El despojo de los pueblos débiles" (*Rev. Universal*, X) desde el desembarco de tropas americanas en Santo Domingo (V), la elección de su

padre como presidente provisional por el Congreso Dominicano (VII), la ocupación militar de la isla y el exilio de don Francisco. "El gobierno de los Estados Unidos ha establecido en Santo Domingo desde noviembre de 1916 una forma anormal de gobierno: una intervención militar norteamericana, con supresión de la administración nacional del país y de los derechos constitucionales de los ciudadanos" (Carta a Henry Cabot Lodge (30/IX/19) acompañando memorándum sobre la Dominicana). Se reúne con su padre y hermano Max en New York, después de una conferencia en la Universidad (20/XII) sobre su país.

1917 Cursos en Minnesota, aprobando (VI) su Master of Arts con una tesis en inglés: "The Irregular Stanza in the Spanish Poetry of Sixteenth and Seventeenth Centuries". Viaja a España de inmediato donde se vincula al Centro de Estudios Históricos de Madrid: "Durante el verano de 1917, en España recibí valiosa ayuda de los Sres. Menéndez Pidal, Castro, Navarro Tomás, Solalinde y Reyes" (prólogo a *La versificación irregular*). Reanuda su amistad con Alfonso Reyes, residente en Madrid.

Acepta nuevo contrato por el año 1917/18 en Minnesota, para dictar los mismos cursos más uno de Composición avanzada para el doctorado. Se reúne con él su hermana Camila (en IX) quien comienza sus estudios para el Master of Arts.

Publica en la *Revue Hispanique* su "Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz".

"Lo diré desde luego: mi primera visita a España la hice con prejuicios. La historia del dominio español en América no se ha limpiado aún de toda pasión... Pero la llegada a tierra española desarma en seguida... El contacto con la vida española, fuera de Madrid, lejos de los "vicios de la corte" es toda una lección de humanidad... He aquí un pueblo que realizó grandes cosas, que trata de realizarlas todavía, que conserva una capacidad sorprendente, en desproporción con sus medios, con sus recursos de acción. Por mi raza ha hablado el espíritu; por mi raza hablará de nuevo, todo está en que vuelva a dominar todos los medios de expresión." (*En la orilla. Mi España.*)

1918 Cursos en la Universidad de Minnesota. Renovará su contrato para el año académico 1918/19, para dictar Literatura española de 1500 a hoy, Cervantes, Lecturas de español (sobre textos hispanoamericanos).

Concluye y presenta su tesis de doctorado en filosofía, que escribe en español: *La versificación irregular en la poesía castellana.* Una parte de ella servirá para preparar la *Antología de la versificación rítmica* que en la colección El Convivio publica García Monge en San José de Costa Rica y se reeditará al año siguiente en México. La *Revista de Filología Española*

se había interesado en la publicación de la tesis. Respalda la revista que Salomón de la Selva publica en Nueva York: *Revista de la poesía panamericana.*

1919 Dicta clases en Minnesota hasta junio en que se traslada a Chicago para dictar en la Universidad, en el periodo de verano (VII-VIII), dos cursos sobre el drama español de los siglos XIX y XX y sobre los poetas líricos de los mismos siglos. Al concluir viaja (IX) a Madrid, renunciando por tanto a participar en Minnesota en el curso académico 1919/20.

Colabora en el Centro de Estudios Históricos y se consagra a la versión definitiva de su tesis universitaria, la cual es aprobada para su publicación en anejo por la *Revista de Filología Española* (Menéndez Pidal). Aquí aparece (t. 6, IV-VI) su ensayo sobre "El endecasílabo castellano", que tendrá edición independiente en libro en 1944. En III fue designado jurado de los premios literarios de *La Prensa* de Nueva York, junto con José Castellot, Federico de Onís, Thomas Walsh.

1920 Retorna (24/V) a Minnesota, donde dictará varios cursos: La edad de Oro (Lope de Vega), La novela española, Cervantes: vida y obra.

Aparece en España *La versificación irregular en la poesía castellana.* (Tendrá segunda edición revisada y adicionada en Buenos Aires, 1933.) Efectúa traducciones para la Biblioteca Nueva: obras de Oscar Wilde y, en colaboración con Carlos Pereyra y Alfonso Reyes, *El estado y la revolución proletaria,* de Lenin.

1921 En la *Revista de Filología Española* comienzan a publicarse sus tesis sobre el español en América, que inspirarán su progresiva dedicación a los estudios sobre la lengua.

Los primeros meses del año están dedicados a preocupaciones políticas y divulgación de la situación dominicana. Dicta una conferencia, "The Recent Caribbean Politics" en Minnesota (6/IV) criticando la utilización de la doctrina Monroe por EE.UU.: "no se debe tratar a las naciones débiles por medio de la fuerza", "no debe haber apremio de fuerza por deudas", "el militarismo no produce sino males". Recomienda mayor vinculación con las naciones del A.B.C. (Argentina, Brasil, Chile).

Llamado por José Vasconcelos viaja a México (X) renunciando a Minnesota. Será profesor de la Universidad Autónoma y promoverá la creación de la Escuela de Altos Estudios. Participa en el Congreso Internacional de Estudiantes (con Cossío Villegas, Orfila Reynal, M. A. Asturias, S. de la Selva, R. Porras Barrenechea, V. A. Belaúnde, C. Quijano, V. L. Toledano, etc.) conociendo a Héctor Ripa Alberdi con quien hace amistad.

La Liga Nacional de Estudiantes de Santo Domingo lo designa delegado "para que no faltara quien recordase la suerte injusta de Santo Domingo y en particular la suerte de sus escuelas, cerradas muchas de ellas por venganza mezquina del invasor contra la protesta popular ante exigencias de Wall Street". ("El amigo argentino".)

1922 Aparece su libro *En la orilla. Mi España* (México, Ed. México Moderno), donde reúne los ensayos que había escrito sobre letras españolas, así como los artículos sobre costumbres, viajes, arte español, publicados en periódicos: "creo que voy acercándome (al menos eso procuro) a escribir en el tono de la conversación y aspiro a que mis artículos —mientras no puedan ser sustanciales— sean conversaciones con amigos". (Carta a Rafael Alberto Arrieta.)

Viaja a Buenos Aires en la comitiva de José Vasconcelos, quien representaba a México en las ceremonias de la transmisión del mando presidencial. Estrecha amistad con Rafael Alberto Arrieta y reanuda amistad con los estudiantes de La Plata que había conocido en el Congreso de 1921 (H. Ripa Alberdi y Arnaldo Orfila Reynal). Conoce la Universidad de La Plata donde se celebra (14/X) un acto en homenaje a la delegación mexicana "donde Henríquez Ureña leyó las preciosas y memorables páginas que tituló La Utopía de América" (R.A.A.; *P.H.U. profesor en la Argentina*).

1923 "Pedro estaba enamorado de la muy joven y muy bella mexicana Isabel Lombardo Toledano, a quien él llevaba veinte años. Pedro y algunos de sus compañeros visitaban a su amigo Vicente Lombardo Toledano, hermano mayor de Isabel. De estas visitas resultó el enamoramiento de Pedro que le llevó al matrimonio. Al aceptarlo Isabel, él le explicó su proyecto de traslado a la Argentina tan pronto como tuviera alguna oferta de trabajo seguro allá" (J. J. de Lara: *P.H.U.: su vida y su obra*). Contrajeron matrimonio el 23 de mayo.

Se desempeña como Director General de Educación Pública del Estado de Puebla, cuya gobernación estaba a cargo de Vicente Lombardo Toledano.

Pierde sus puestos en México. Escribe a Arrieta "una carta angustiosa: recién casado, quedaba sin apoyo económico, en un medio hostil y con amigos también desalojados y desvalidos". Arrieta consigue para él tres cátedras secundarias de lengua castellana en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata.

Habla en el homenaje que la Secretaría de Educación rinde a Héctor Ripa Alberdi muerto en La Plata el 18/X: "El amigo argentino".

1924 A fines de junio o principios de julio desembarcaba en Buenos Aires con su esposa y su hijita Natacha nacida ese año en México. Había retrasado

su partida para Argentina, según explicó a Arrieta, por dos circunstancias: "la primera es que precisamente a principios de marzo espero al primogénito. Si pudiéramos emprender el viaje inmediatamente la dificultad no sería tan grande y el niño sería argentino. Pero de momento no veo modo de reunir dinero para el viaje ni me atrevo a dejar abandonados mis embrolladísimos intereses. La situación económica de México es muy mala; nadie tiene dinero; mis ahorros están metidos en tierras no acabadas de pagar, y éstas me representan, por ahora, deudas y no entradas".

En el puerto le esperaba, además, su otro amigo argentino: Arnaldo Orfila Reynal. La familia se instala en una pensión de Buenos Aires y P.H.U. viaja diariamente a La Plata en el ferrocarril. Establece amistad con Alejandro Korn y contribuye a la revista *Valoraciones* a cargo de Guillermo Horn y su grupo juvenil. Inaugura la Exposición Pettoruti en La Plata, en ausencia de R. A. Arrieta.

Venciendo iniciales resquemores, se constituye a su alrededor el cenáculo estudiantil. Su alumno de entonces, Enrique Anderson Imbert, lo evoca: "Tenía una rotunda voz de bajo, tenía unos ojos muy negros que sin esfuerzo lo veían todo, tenía una sonrisa irónica y dulce con la que nos dirigía... Nos llevó a su casa, nos enseñó a vivir y a pensar, a oír música y a escribir cuentos, a leer los clásicos e informarnos de las ciencias, a disfrutar de las literaturas modernas en sus lenguas originales, a conversar, a gustar de la pintura, a trabajar y apreciar el paisaje y la bondad. Sobre todo nos enseñó a ser justos." (*Estudios sobre escritores de América Latina*, Raigal, 1954.)

1925 "La atracción de Buenos Aires —teatro, conferencias, exposiciones—, el reclamo de sus amistades porteñas y otras tareas docentes ya iniciadas en la gran ciudad, lo devolvieron a ella" donde dictará clases en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario. Publica textos capitales en distintas orientaciones: "El supuesto andalucismo de América" (Cuadernos del *Instituto de Filología*, a cuyo profesor Amado Alonso, se ha vinculado); *La utopía de América* (La Plata, Ed. Estudiantina) y los primeros ensayos doctrinales que confluirán en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión:* "Caminos de nuestra historia literaria" en *Valoraciones*. Sigue viajando diariamente a La Plata: "Llegaba al tren en el último instante con su cartera abultada y empleaba la hora del viaje en corregir los trabajos de sus alumnos de segundo y tercer años, o en dormitar, eterno deudor del sueño sacrificado al estudio, a la velada entre amigos, al Colón." (RAA, *PHUpelA*.)

Es su momento de concepción de la cultura militante: "El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual. Al diletantismo egoísta, aunque se ampare bajo los nombres de Leonardo o de Goethe, opongámosle el nombre de Platón, nuestro primer maestro de utopía, el

que entregó al fuego todas sus invenciones de poeta para predicar la verdad y la justicia en nombre de Sócrates, cuya muerte le reveló la terrible imperfección de la sociedad en que vivía".

Viaja a Montevideo a dictar conferencias y en *El Día* (18/XI) se le llama "el crítico que está necesitando la historia de la literatura hispanoamericana".

1926 Nace en La Plata su segunda hija, Sonia (10/IV).

Junto a su tarea educativa cumple otra de divulgación humanística, fijando los principios rectores de la cultura latinoamericana, en sus conferencias. "El descontento y la promesa: en busca de nuestra expresión" en Buenos Aires (Amigos del Arte, 28/VIII): "Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión, sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección".

Escribe artículos sobre prosa y poesía argentinas contemporáneas (Borges) y da a conocer su ensayo fundamental sobre "El verso puro" en *Valoraciones*. Allí insiste sobre la cautela necesaria para manejar las aportaciones europeas: "en las regiones de nuestra 'alta cultura' el pensamiento sólo entusiasma cuando pagamos por él altos derechos de importación. Y la moda convierte en evangelio a Spengler y difunde las trivialidades de Simmel".

1927 En colaboración con Narciso Binayán publica *El libro del idioma. Lectura, gramática, composición, vocabulario,* destinado a los alumnos de 5.° y 6.° grados de las escuelas primarias.

Viaja a Santiago de Chile para dictar conferencias.
Aparece en *Patria* de Santo Domingo, una carta suya en que afirma: "Si fuera posible hallar allí trabajo y pasto para mis actividades y hogar cómodo y seguro para mi familia, me iría..." (12/II).

1928 En designado profesor suplente de literatura de Europa septentrional en la Universidad Nacional de La Plata.

Aparece con el sello de editorial Babel su nueva recopilación: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión.*

"No hemos renunciado a escribir en español y nuestro problema de la expresión original y propia, comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y sentir y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda." "Si las artes y las letras no se apagan, tenemos derecho a considerar seguro el porvenir. Trocaremos en

arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español." Es su participación discreta en la polémica del idioma nacional y en la del meridiano cultural que agitaba esos años, enfrentando intelectuales de América y de España.

1929 Publica en editorial Kapelusz su antología, *Cien de las mejores poesías castellanas,* que explícitamente se opone a la de Menéndez Pelayo y en colaboración con Enrique Moreno publica en los *Cuadernos de Don Segundo Sombra,* de La Plata, una edición de poesías de Luis Carrillo y Sotomayor (*Fábula de Atis y Galatea. Sonetos*).

"Una resolución del Consejo Académico (de la Universidad de La Plata) dispuso que sólo podrían ser profesores titulados los argentinos nativos y los extranjeros naturalizados. Henríquez Ureña creyó que la ordenanza le estaba particularmente dirigida (...) "También fue profesor suplente de la cátedra de literatura hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires" (RAA: *PHUpelA*). A estos problemas se debe la defensa, formulada por otro de sus discípulos, el novelista Ernesto Sábato: "Maravilloso hombre, que fue tratado tan mal en este país como si hubiera sido argentino." (*Cabalgata* I.)

1930 La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata publica su trabajo *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común* y la Biblioteca del Colegio Nacional de la misma Universidad su conferencia *Música popular en América.*

En la *Revista de Filología Española,* aparecen sus "Observaciones sobre el español en América".

1931 Dicta dos conferencias en *Cursos y Conferencias* que en versión taquigráfica serán recogidas en la revista, sobre dos clásicos de América: Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz.

Es invitado por el gobierno dominicano para ocupar la Superintendencia General de Educación de Santo Domingo y hacia fines de año parte para su patria aunque sin cortar sus lazos con la Argentina, donde se le concede licencia en sus cátedras.

"Al regresar a la patria, después de larga ausencia, cada minuto ha sido para mí de pensamiento y de emoción. Yo sólo sé de amores que hacen sufrir, y digo como el patriota: mi tierra no es para mí triunfo sino agonía y deber (...) Afortunadamente ahora no está Santo Domingo aislado como antes; ahora es eslabón de la cadena del mundo y su porvenir se decidirá junto con la suerte de la civilización moderna." ("En mi tierra", *Rep. Am.*, 1/XII/34.)

1932 Escribe a Rafael Arrieta: "Desde que llegué aquí caí en el vórtice, como habría dicho un romántico y tengo muy pocos minutos fuera del trabajo. La Superintendencia, con escaso personal, atiende las necesidades de una población que parece estar en 1.200.000 habitantes. No he querido comenzar con grandes reformas; hay crisis, y toda reforma cuesta algo. He obtenido ya, sin embargo, una disposición del Consejo Nacional de Educación que, si no suprime los exámenes, exime de ellos a los mejores alumnos, como en la Argentina; he acortado los períodos de exámenes y aumentado el número de clases. Hemos organizado, con profesores que trabajamos gratis, la suspendida Facultad de Filosofía y Letras".

Aunque disminuyen sus publicaciones, no deja de aparecer un importante trabajo en la *Revista de Filología Española:* "El modelo estrófico de los layes, decires y canciones de Rubén Darío".

La Universidad de Puerto Rico le discierne el título de Doctor Honoris Causa.

1933 "Su ejercicio [de la Superintendencia General de Educación] se extendió desde diciembre de 1932 al 15 de junio de 1933 en que se le concedió licencia para ausentarse del país. Embarcó por Puerto Plata el 29 de junio en el vapor francés "Macorís" hacia Francia..." (Emilio Rodríguez Demorizi: *Dominicanidad de PHU*). De Francia, donde su padre era Ministro Plenipotenciario de la Rep. Dominicana, viaja a Buenos Aires donde se reintegra a sus actividades docentes e intelectuales.

"Después de su llegada a Santo Domingo, don Pedro se dio cuenta bien pronto de que su viaje había sido un error. A los dos meses le dijo a su esposa que no podría quedarse y que no debían instalarse de manera definitiva sino provisional. La situación política del país le resultaba inaceptable y optaba por irse antes que someterse voluntariamente a un régimen de vida que le resultaba intolerable." (J. J. de Lara: *PHU, su vida y su obra.*)

En la República Dominicana había inaugurado el mausoleo de Luisa Ozema Pellerano de Henríquez (28/III) y en La Plata dictará su importante conferencia sobre "Raza y cultura" (11/VIII).

En *Cursos y conferencias* comienza a aparecer la serie de disertaciones sobre el teatro y las ideas de George Bernard Shaw.

1934 Despliega una intensa actividad intelectual, tanto en sus cursos de Buenos Aires y La Plata (a la última de estas ciudades viaja varios días a la semana por ferrocarril) como en sus conferencias del Colegio libre de Estudios Superiores o en sus colaboraciones con *La Nación* y con la revista *Sur* a cuyo equipo se vincula.

Continúa su tarea en el Instituto de Filología, trabajando para la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana.

1936 Aparece *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, en la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana y su importante estudio "El teatro de la América española en la época colonial" así como nuevas contribuciones sobre el tema de la versificación fluctuante en la poesía medieval (*CurCon*). En la reunión de la Organización de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, diserta sobre "Vida espiritual en Hispanoamérica": "Nuestras proclamas, nuestros manifiestos revelan que no estamos todavía satisfechos de lo que nosotros hemos obtenido en la traducción artística de nuestra vida auténtica. Se han propuesto también nuevas fórmulas de americanos. Pero el verdadero problema no es el de los temas, sino el de darles, cualesquiera que ellos sean, una expresión eficaz".

1937 Junto con Jorge Luis Borges publica una *Antología clásica de la literatura argentina* y contribuye a la *Historia de la nación argentina* que dirigía Ricardo Levene con el capítulo "Cultura española de la Edad Media desde Alfonso el Sabio hasta los Reyes Católicos".

Sus principales publicaciones versan sobre temas filológicos. En el II Congreso de Historia de América diserta sobre "El idioma español y la historia política en Santo Domingo" y como anejo de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana da a conocer su tesis *Sobre el problema del andalucismo dialectal en América*.

Su vinculación a las editoriales y su preocupación divulgativa lo llevan a preparar la edición de *La vida del Lazarillo de Tormes* con estudio preliminar, para la Colección Universal. La llegada del escritor español Gonzalo Losada a Buenos Aires, donde establecerá su casa editorial, habrá de ampliar esta tesonera vocación.

1938 "Era uno de los directores técnicos, accionista además, de la Editorial Losada, donde, aparte de otras actividades, tenía a su cargo la útil y valiosa colección de las «Cien obras maestras de la literatura del pensamiento universal», cuidadosamente escogidas, ordenadas y prologadas por él." (MHU: *HyM*.) En esa colección publica cinco volúmenes (*Poema del Cid*, *Facundo* de Sarmiento, *La Celestina* de Rojas, *La Odisea* de Homero, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega) con prólogos suyos, y además se publica la edición de *La verdad sospechosa* de Alarcón y las *Obras escogidas* de Sor Juana con sendas introducciones suyas.

En la Biblioteca de Dialectología aparecen: *Para la historia de los indigenismos. El enigma del aje. Boniato. Caribe. Palabras antillanas*, y *El español en México, los Estados Unidos y la América Central* (una recopilación de estudios con anotaciones y estudios de PHU). En colaboración con Amado Alonso da a conocer el primer tomo de la *Gramática castellana* destinado a los alumnos del Secundario. El segundo tomo aparecerá en 1939, reeditándose año a año con enorme éxito.

1939 La colección de "Cien obras maestras" absorbe su actividad intelectual. Da a conocer tomos con obras de Cervantes, Juan Manuel, Esquilo, Homero, Calderón, Tirso de Molina, Góngora, Plutarco, Shakespeare y Racine, todos con introducciones especiales escritas por él, que en algunos casos son precisos resúmenes de las principales concepciones críticas sobre los autores y las obras escogidas. Simultáneamente, en la colección "Grandes escritores de América" se publican con sus introducciones dos volúmenes: *Nuestra América* de José Martí y *Moral social* de Eugenio María de Hostos. De éste dice: "Hostos vivió en los tiempos duros en que florecían los apóstoles genuinos en nuestra América. Nuestro problema de civilización y barbarie exigía, en quienes lo afrontaban, vocación apostólica. El apóstol corría peligros reales, materiales; pero detrás de él estaba en pie, alentándolo y sosteniéndolo, la hermandad de los creyentes en el destino de América como patria de la justicia".

Bajo la dirección de Amado Alonso comienza a publicarse en Buenos Aires la *Revista de Filología Hispánica*, de la cual será PHU asiduo colaborador.

1940 Publica *Plenitud de España*, recogiendo buena parte de su producción crítica sobre temas españoles desde su trabajo de 1914 *Estudios sobre el Renacimiento en España* en adelante. En la *Historia de América* que dirige Ricardo Levene se publican sus panoramas sobre Santo Domingo y Puerto Rico. La Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana edita su libro *El español en Santo Domingo*. En la colección de "Cien obras maestras" de Losada se publican cuatro volúmenes escogidos e introducidos por él: Quevedo, *El Buscón*; Santa Teresa, *Las Moradas*; Molière, *El Tartufo*; Shakespeare, *Hamlet*.

Viaja a la Universidad de Harvard para dictar las ocho conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton, las que fueron pronunciadas en inglés en el Fogg Museum of Art, de Cambridge. El curso constituye el núcleo de *Literary Currents in Hispanic America*. Antes de partir le ofrece un homenaje la Universidad Popular Alejandro Korn, de La Plata, disertando Arnaldo Orfila Reynal, Francisco Romero, José Luis Romero y Ricardo Baeza.

"En la América española, la tradición criolla se mantiene: el automóvil, el aeroplano, la radiotelefonía, el divorcio, la jornada de ocho horas, el voto femenino, nada altera el tejido esencial de nuestra existencia (...). Y hasta las ciudades más modernas, como Buenos Aires, conservan los caracteres de la tradición hispano-criolla en cuyo seno se desarrolló el esfuerzo de los constructores de la organización nacional."

1941 Concluye su curso de conferencias en Harvard y regresa a Buenos Aires, reintegrándose a sus tareas educativas y editoriales.

En la *Historia Universal de la Literatura* de Santiago Prampolini, editada en Argentina, aparecen, en el tomo 12, los dos ensayos sobre "Literatura de Santo Domingo y Puerto Rico" y "Literatura de la América Central."

Pasa a ocuparse de los debates que organiza la revista *Sur* sobre distintos temas de actualidad: coordina el que se celebra sobre el libro de Archibald Mac Leish *Los irresponsables* y otro sobre el tema "¿Tienen las Américas una historia común?" En la colección de las "Cien obras maestras" aparecen tres comedias de Aristófanes con introducción de PHU.

1942 Contribuye con notas bibliográficas a la *Revista de Filología Hispánica*, participa del desagravio a Jorge Luis Borges y organiza un coloquio sobre Gandhi en *Sur*. Aparece su traducción de *Los irresponsables* de Mac Leish.

"Trabajaba sin biblioteca propia, lo que contribuía a la dispersión del esfuerzo y a la pérdida de muchas horas. Sus mejores libros habían quedado en Santo Domingo, en Cuba, en México, en poder de sus hermanos y sus amigos." (RAA: *PHUpelArgentina*.)

1943 "En 1942 y 1943 no publicó don Pedro gran cosa. Se lo impedían sus muchas ocupaciones y el inmenso trabajo que éstas le acarreaban. Don Pedro trabajó siempre infatigablemente, pero más que nunca en estos últimos años; se negaba a descansar" (J.J. de Lara: *PHU, su vida y su obra.*)

"A pesar de sus muchos éxitos le encontré desencantado y triste. Hablamos varias veces en el Instituto de Filología y recordamos los que a él le gustaba llamar «nuestros días alciónicos». Con Amado Alonso y Angel Rosenblat bajamos algunas tardes a tomar un refresco. Un día de enero de 1944 vi por última vez a Pedro. Le dejé en una esquina de la Avenida de Mayo y le observé cruzar la calle, con andar fatigado, en su traje negro de siempre." (A. Torres Rioseco.)

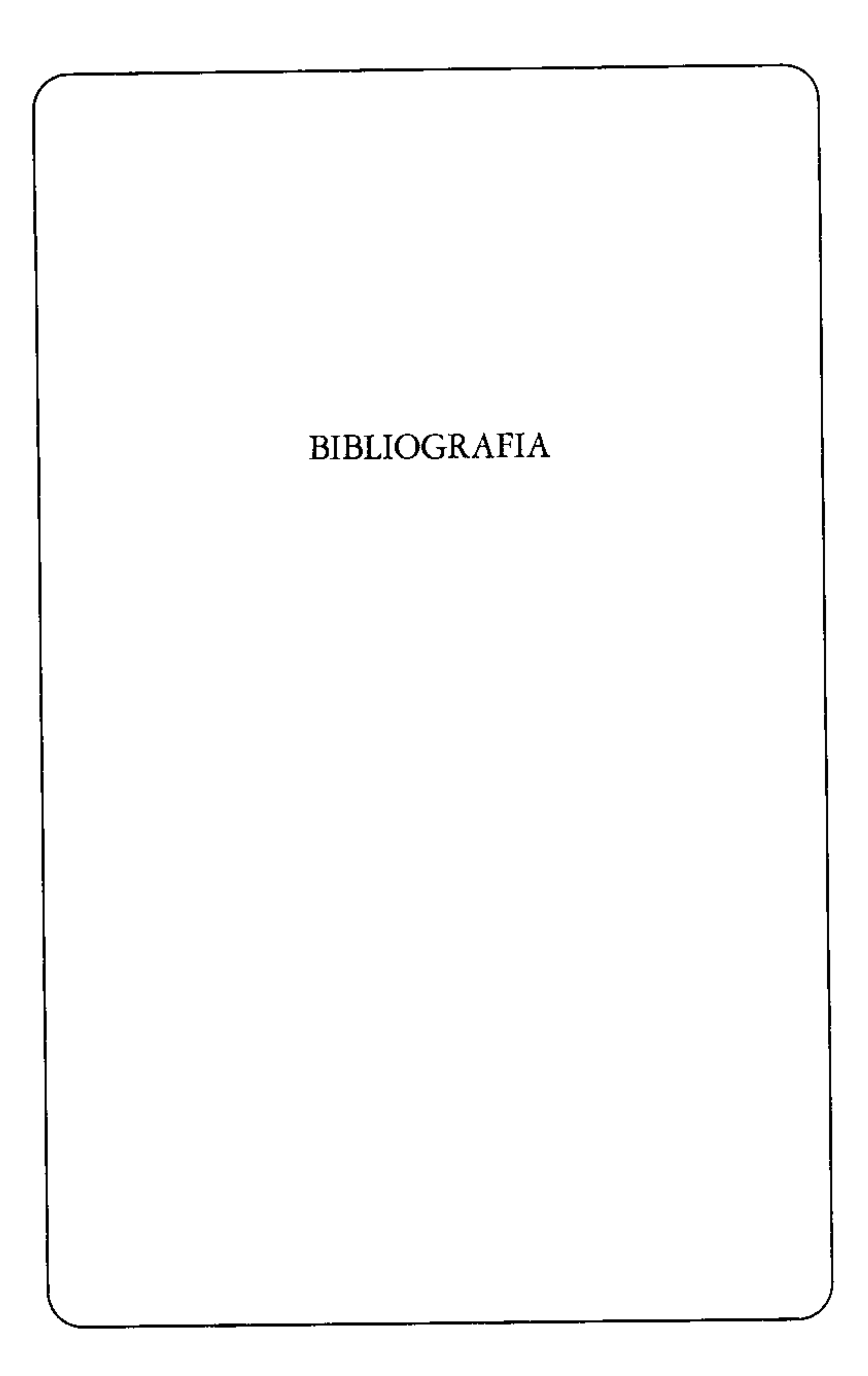
"Cuando viajaba de La Plata a Buenos Aires y viceversa, PHU iba cargado de carpetas y hojas de lecciones escolares. Además de corregir tal mole de material bruto de lectura —la escolar— llevaba habitualmente pruebas de páginas de algún libro que se editaba bajo su dirección." (E. Martínez Estrada.)

1944 Colaboraciones en la *Revista de Filología Hispánica*, estudios en el Instituto de Filología, acuciosa dirección de investigaciones, como la cumplida por Dora Gumpel y Mario Muñoz Guilmar, bajo su dirección, sobre "La literatura en los periódicos argentinos" (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*).

1945 Aparecen las *Literary Currents in Hispanic America* editadas por la Harvard University Press. Traducidas por Joaquín Díez Canedo se publicarán en Fondo de Cultura Económica en 1949, contando con la ayuda prestada por José Luis Martínez, Raimundo Lida y Emma Susana Speratti Piñero, incorporándose a la *Biblioteca Americana* que PHU diseñó para el Fondo de Cultura y que se publicó en su honor.

1946 El 11 de mayo fallece de un síncope cardíaco cuando viajaba a La Plata para atender sus clases universitarias. Augusto Cortina ha contado sus últimos momentos: "Eran las 15 y 15. Don Pedro llegó, como de costumbre, al minuto. Antes de sentarse a mi lado, colocó su sombrero en la repisa del tren. Me dijo: «¿Quiere que coloque el suyo?» Y la acción siguió a la palabra. Tomó asiento tranquilamente. «¿Cómo le va?», le pregunté. Entonces se llevó a la frente el dorso de la diestra semicerrada y se desplomó a mi lado. Lo miré sorprendido: pensaba que, antes que otras veces, se proponía dormir un rato. Advertí entonces su rostro ligeramente descompuesto. Después, por cortos momentos, un leve ronquido".

Había dejado concluido su libro *Historia de la cultura en la América Hispánica*, destinado al Fondo de Cultura, de México, que lo publicó en 1947.



BIBLIOGRAFIA

I

OBRAS DE PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

LIBROS

1905 *Ensayos críticos*. La Habana, Imprenta Esteban Fernández.

1910 *Horas de estudio*. París, Ollendorf.

1913 *Tablas cronológicas de la literatura española*. México, Universidad Popular Mexicana (2ª edición ampliada, Boston y New York, D. C. Heath y Co. Publishers, 1920).

1916 *El nacimiento de Dionisos*. New York, Imp. de Las Novedades.

1918 *Antología de la versificación rítmica*. San José de Costa Rica, El Convivio (2ª edición ampliada, México, Editorial Cultura, 1919).

1920 *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, Revista de Filología Española (2ª edición ampliada, 1933).

1922 *En la orilla. Mi España*. México, Editorial de México Moderno.

1927 *El libro del idioma. Lectura, gramática, composición, vocabulario*. Buenos Aires, Kapeluzs. En colaboración con Narciso Binayán (2ª edición, 1928; 3ª, 1929).

1928 *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Babel.

1929 *Cien de las mejores poesías castellanas*. Buenos Aires (2ª edición, aumentada, Buenos Aires, Kapeluzs, 1941).

1930 *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias, Cuadernos de Temas para la escuela primaria.

1936 *El teatro de la América Española en la época colonial*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuadernos de Cultura Teatral.

La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo. Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, anejo 2.

1937 *Sobre el problema del andalucismo dialectal en América.* Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, anejo 1.
Antología clásica de la literatura argentina. Buenos Aires, Kapeluzs. En colaboración con Jorge Luis Borges.
La Liga de las Naciones Americanas y la Conferencia de Buenos Aires. New York, L. y S. Printing Co.

1939 *Para la historia de los indigenismos. Papa y batata. El enigma del aje. Boniato. Caribe. Palabras antillanas.* Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, anejo 3.
El español en México, los Estados Unidos y la América Central. Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, anejo 4. Edición, notas y estudios de PHU.
Gramática castellana (Primer curso). Buenos Aires, Editorial Losada. En colaboración con Amado Alonso (2ª edición corregida, 1941; 3a. y 4a., 1943; 5a., 1945; 6a., 1946; 7a., 1947; 8a., 1949; 9a., 1950; 10a., 1951).

1939 *Gramática castellana* (Segundo curso). Buenos Aires, Editorial Losada. En colaboración con Amado Alonso (2ª edición corregida, 1941; 3a. y 4a., 1943; 5a., 1945; 6a., 1946; 7a., 1947; 8a., 1949; 9a., 1950; 10a., 1951).

1940 *El español en Santo Domingo.* Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, anejo 5.
Plenitud de España. Buenos Aires, Editorial Losada (2.ª edición aumentada, 1945).

1945 *Literary Currents in Hispanic America.* Cambridge, Harvard University Press. (*Las corrientes literarias en la América Hispánica,* México, Fondo de Cultura Económica, trad. de Joaquín Díez Canedo, 1949).

1946 *Páginas escogidas.* México, Biblioteca Enciclopédica Popular (Prólogo de Alfonso Reyes, selección de José Luis Martínez).

1947 *Historia de la cultura en la América Hispánica.* México, Fondo de Cultura Económica (2ª edición 1949; 3ª, 1955).

1949 *Poesías juveniles.* Bogotá, Ediciones Espiral. Compilación de E. Rodríguez Demorizi.

1950 *Antología.* Ciudad Trujillo, Librería Dominicana. Compilación y prólogo de Max Henríquez Ureña.

1952 *Plenitud de América. Ensayos escogidos.* Buenos Aires, Peña del Giúdice editores. Compilación de Javier Fernández.
Ensayos en busca de nuestra expresión. Buenos Aires, Editorial Raigal. Introducciones de Alfonso Reyes y Ezequiel Martínez Estrada.

1960 *Obra crítica.* México, Fondo de Cultura Económica. Edición y crono-bibliografía de Emma Susana Speratti Piñero. Prólogo de Jorge Luis Borges.

1961 *Estudios de versificación española.* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Compilación de Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero.

1975 *Desde Washington*. La Habana, Casa de las Américas. Compilación de Minerva Salado.
1976 *Obras completas*. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Selección y prólogo de Juan Jacobo de Lara. Tomo I (1899-1909), 1976; tomo II (1909-1914), 1977; tomo III (1914-1920), 1977.

II

ESTUDIOS SOBRE PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: "Tres notas sobre Pedro Henríquez Ureña" en *Estudios sobre Escritores de América,* Buenos Aires, Editorial Raigal, 1954.
———: "Homenaje a Pedro Henríquez Ureña", Buenos Aires, *Sur,* julio 1946, XV, Nº 141.
ARIAS, AUGUSTO: "Poesía de Henríquez Ureña", Quito, *El Comercio,* 1º de noviembre de 1959.
ARRIETA, RAFAEL ALBERTO: "Pedro Henríquez Ureña, profesor en la Argentina", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre 1956.
AVELINO, ANDRÉS: "Pedro Henríquez Ureña", Ciudad Trujillo, *Anales de la Universidad de Santo Domingo,* enero-junio, 1946, Nº 37-38.
BARTHOLOMEW, ROY: "Nuestra América, Sí", Buenos Aires, *México en la Cultura,* 1957, Nº 22.
BORGES, JORGE LUIS: "Pedro Henríquez Ureña", Buenos Aires, *México en la Cultura,* Nº 22, enero-febrero-marzo 1957.
CARRILLA, EMILIO: *Pedro Henríquez Ureña (Tres Estudios),* Tucumán (Argentina), Universidad Nacional de Tucumán, 1956, 56 pp.
———: "Pedro Henríquez Ureña, Biografía comentada", Washington, *Revista Interamericana de Bibliografía,* Vol. XXVII, Nº 3, julio-setiembre 1977.
CASO, ALFONSO: "Pedro Henríquez Ureña", México, *Letras de México,* 15 de julio de 1946.
CASTRO LEAL, ANTONIO: "Pedro Henríquez Ureña, humanista americano". México, *Boletín Bibliográfico Mexicano,* 31 de julio de 1946.
CORTINA, AUGUSTO: "Cómo murió Pedro Henríquez Ureña", San José de Costa Rica, *Repertorio Americano,* 15 de diciembre de 1951.
CÚNEO, SANTIAGO: "Pedro Henríquez Ureña en Minnesota, 1916-1921", México, *Universidad de México,* XII, Nº 8, abril de 1958.
FERNÁNDEZ, JAVIER: "El Maestro Definidor", San José de Costa Rica, *Repertorio Americano,* 15 de junio de 1953.
FERREIRA, JOAO FRANCISCO: "Ureña; passos duma experiência americanista", Porto Alegre, *Cebela,* I, Nº 1, 1965.
GALLETI, ALFREDO: "Un Humanista Americano", Buenos Aires, *Sagitario,* abril-junio, 1955.

GIUSTI, ROBERTO: "Pedro Henríquez Ureña", Buenos Aires, *México en la Cultura,* Nº 22, enero-febrero-marzo, 1957.
GOICO, MANUEL DE JESÚS: "Pedro Henríquez Ureña, el Maestro distante", Ciudad Trujillo, *Juventud Universitaria,* II, Nº 15, julio de 1946.
HENRÍQUEZ UREÑA, MAX: *Pedro Henríquez Ureña, Hermano y Maestro,* Ciudad Trujillo, 1950.
HLITO, SONIA HENRÍQUEZ UREÑA DE: "Unos versos proféticos", Buenos Aires, *México en la Cultura,* Nº 22, enero-febrero-marzo, 1957.
Homenaje a Pedro Henríquez Ureña. Ciudad Trujillo, Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo, volumen L, 1947, 135 pp.
JIMÉNEZ RUEDA, JULIO: "Pedro Henríquez Ureña, profesor en México", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre, 1956.
LACAU, MARÍA HORTENSIA: Buenos Aires, *Letras,* Año I, Nº 4, diciembre, 1946.
LARA, JUAN JACOBO DE: *Pedro Henríquez Ureña: su vida y su obra,* Santo Domingo D.N., Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1975, 244 pp.
LEAL, LUIS: "Pedro Henríquez Ureña, crítico de la literatura hispanoamericana". Washington, *Revista Interamericana de Bibliografía,* Vol. XXVII, Nº 3, julio-setiembre, 1977.
LIDA, RAIMUNDO: "Cultura de Hispanoamérica", México, *Cuadernos Americanos,* VI, 1947.
LIZASO, FÉLIX: "Vigencia de Pedro Henríquez Ureña", *III* (*B.C.C.U.,* 1954), Nº 3.
————: "Pedro Henríquez Ureña, Primado de la Cultura Americana", Buenos Aires, *Cursos y Conferencias,* 1947, 126 pp.
MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: Prólogo a: Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la Poesía Castellana,* Madrid, 1920.
MOGLIA, RAÚL: Buenos Aires, *Letras,* Año I, Nº 4, diciembre, 1946.
NOLASCO, FLÉRIDA DE: "Pedro Henríquez Ureña, filólogo y folklorista", Ciudad Trujillo, *Juventud Universitaria,* II, Nº 15, julio de 1946.
OLIVER, MARÍA ROSA: "Maestro y Amigo", Buenos Aires, *México en la Cultura,* Nº 22, enero-febrero-marzo, 1957.
PÉREZ, CARLOS FEDERICO: Ciudad Trujillo, *Juventud Universitaria,* II, Nº 15, julio de 1946.
PEZZONI, ENRIQUE: "Homenaje a Pedro Henríquez Ureña", Buenos Aires, *Letras,* I, diciembre de 1946, Nº 4.
PICÓN SALAS, MARIANO: "Un hombre que hacía claro lo obscuro", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre, 1956.
PIÑA PUELLO, L. E.: Ciudad Trujillo, *Juventud Universitaria,* II, Nº 15, julio de 1946.
RAMOS, SAMUEL: "Pedro Henríquez Ureña, Humanista Americano", México, *Cuadernos Americanos,* 1946, V, Nº 4.
REYES, ALFONSO: "Evocación de Pedro Henríquez Ureña", *Páginas Escogidas,* México, Secretaría de Educación Pública, 1946, 96 pp.

———: "Encuentros con Pedro Henríquez Ureña", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre de 1956.

———: "Pasado inmediato", *Obras Completas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1960, Vol. XII.

Rodríguez Demorizi, Emilio: *Dominicanidad de Pedro Henríquez Ureña,* Ciudad Trujillo, Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo, 1947, 85 pp.

Roggiano, Alfredo A.: *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos,* México, 1961, 300 pp.

Romero, Francisco: "Un humanista de nuestro tiempo", Buenos Aires, *Sur,* julio 1946, XV, Nº 141.

Romero, José Luis: "Una Voz", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre de 1956.

———: "En la muerte de un testigo del mundo", Buenos Aires, *Cabalgata,* octubre 1º, 1946, Nº 1.

Sábato, Ernesto: "Henríquez Ureña", Buenos Aires, *Cabalgata,* 1946, I, Nº 1.

Sánchez, Luis Alberto: "Notas sobre Pedro Henríquez Ureña", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre, 1956.

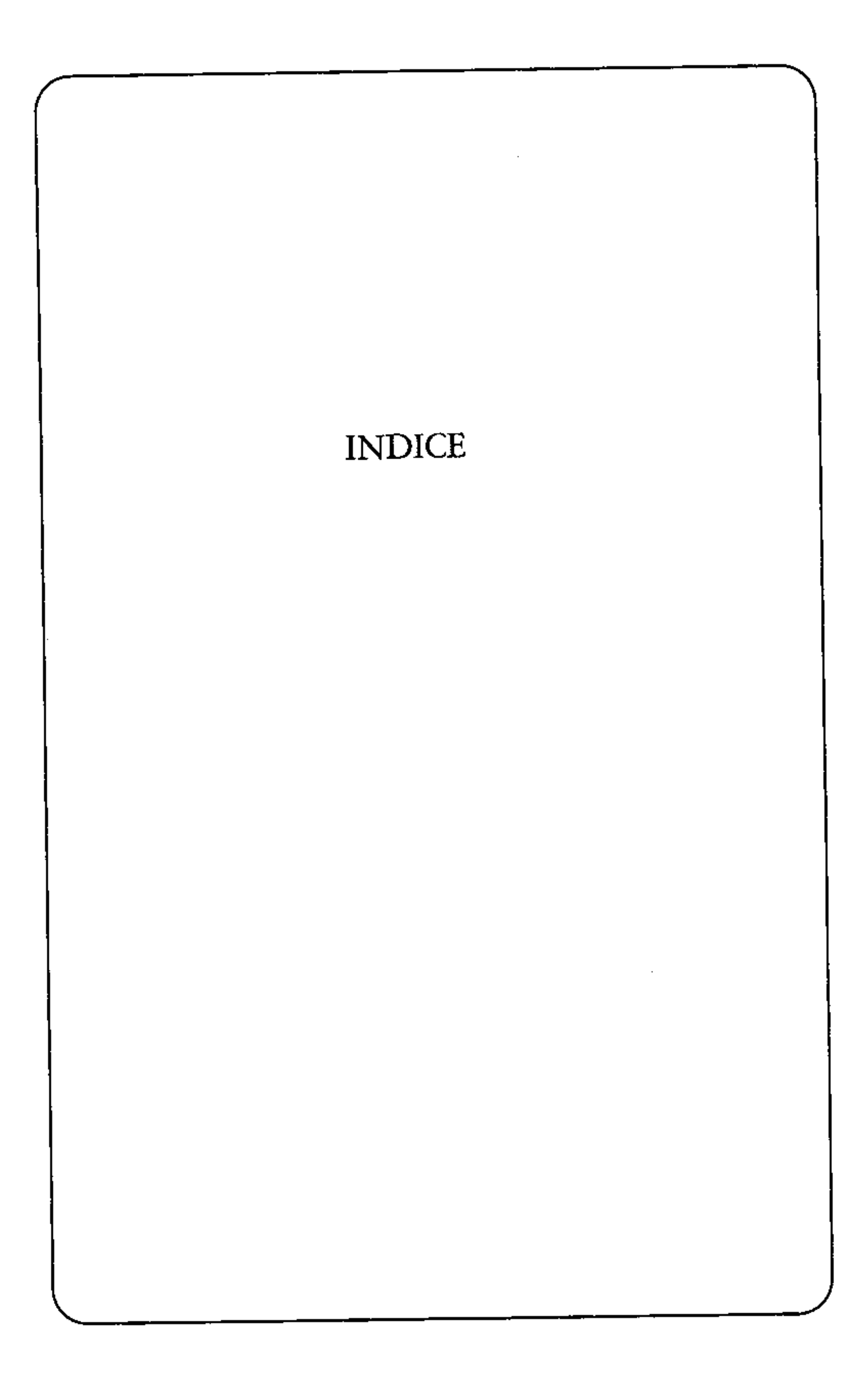
Sánchez Reulet, Aníbal: "Pensamiento y Mensaje de Pedro Henríquez Ureña", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre de 1956.

Selva, Salomón de la: "In memoriam Pedro Henríquez Ureña", México, *Letras de México,* 15 de julio de 1946.

Torres Rioseco, Arturo: "Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña", México, *Revista Iberoamericana,* XXI, Nº 41-42, enero-diciembre, 1956.

Torri, Julio: "Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña", México, *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras,* Nº 23, julio-setiembre de 1946.

Vitier, Medardo: "Pedro Henríquez Ureña y el Ensayo", en *Del Ensayo Americano,* Fondo de Cultura Económica, 1945, 215 pp.



INDICE

PROLOGO, por *Rafael Gutiérrez Girardot* IX

CRITERIO DE ESTA EDICION XXXIX

SECCION I

La utopía de América 3
Patria de la justicia 8
Raza y cultura 12
Vida espiritual en Hispanoamérica 18
La América española y su originalidad 24
Pasado y presente 27
Palabras americanas en la despedida de un buen americano 31
El descontento y la promesa 33
Caminos de nuestra historia literaria 45
La cultura de las humanidades 56
Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común 65
La colección latinoamericana 75
La filosofía en la América española 79
Filosofía y originalidad 82

SECCION II

Influencia del descubrimiento en la literatura 87
Paisajes y retratos 90
Casa de apóstoles 96
Cincuenta años 100
Cosas de Las Indias 106

Erasmistas en el Nuevo Mundo 110
Barroco en América 116
Don Juan Ruiz de Alarcón 120
Sor Juana Inés de la Cruz 129
El teatro de la América española en la época colonial 146
Apuntaciones sobre la novela en América 180
Escritores mexicanos siglos XVIII/XIX 190
Fr. Manuel de Navarrete 190
José Manuel Sartorio 193
José Agustín de Castro 196
Anastasio de Ochoa 196
Agustín Pomposo Fernández de San Salvador 199
Luis de Mendizábal 202
José Joaquín Fernández de Lizardi 205
Manuel de Lardizábal y Uribe 211
José Miguel Guridi Alcocer 213
Francisco Manuel Sánchez de Tagle 217
Francisco Ortega 220
Indice biográfico de la época 222
Literaturas de Santo Domingo y Puerto Rico 225
Santo Domingo 225
Puerto Rico 232
Literatura de América Central 241

SECCION III

Perfil de Sarmiento 255
Enriquillo 259
Ciudadano de América 263
La Sociología de Hostos 267
El maestro de Cuba 272
Rufino José Cuervo 276
José Joaquín Pérez (1845-1900) 278
Literatura contemporánea de la América española 283
La moda griega 287
Martí escritor 290
Martí 293
Rubén Darío (1905) 295
Rubén Darío (1916) 305
El modernismo en la poesía cubana 306
Dulce María Borrero 312

Gastón F. Deligne. Reflorescencia 315
Gastón Fernando Deligne 317
Guillermo Valencia 325
Ariel 326
Marginalia: José Enrique Rodó 332
La obra de José Enrique Rodó 334
Enrique González Martínez 345
Barreda 352
Profesores de Idealismo 355
Sanín Cano 358
Dos escritores de América 360
Icaza 360
García Godoy 362
Las letras brasileñas 363

SECCION IV

La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México 367
Héctor Ripa Alberdi 374
Don Ramón del Valle-Inclán 378
Alfonso Reyes 383
Salomón de la Selva 390
Poesía argentina contemporánea 395
Borges 399
Camino interior 401
El buque 402
Victoria Ocampo 403

SECCION V

La leyenda de Rudel 407
Música popular de América 410
La arquitectura mexicana 450
La catedral 452
Diego Rivera 454
Julio Ruelas, pintor y dibujante 456
Sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti 457
Hacia el nuevo teatro 461

CRONOLOGIA 473
BIBLIOGRAFIA 497

TITULOS PUBLICADOS

1

SIMON BOLIVAR

DOCTRINA DEL LIBERTADOR

Prólogo: Augusto Mijares

Selección, notas y cronología: Manuel Pérez Vila

2

PABLO NERUDA

CANTO GENERAL

Prólogo, notas y cronología: Fernando Alegría

3

JOSE ENRIQUE RODO

ARIEL - MOTIVOS DE PROTEO

Prólogo: Carlos Real de Azúa

Edición y cronología: Angel Rama

4

JOSE EUSTASIO RIVERA

LA VORAGINE

Prólogo y cronología: Juan Loveluck

Variantes: Luis Carlos Herrera Molina S. J.

5-6

INCA GARCILASO DE LA VEGA

COMENTARIOS REALES

Prólogo, edición y cronología: Aurelio Miró Quesada

7

RICARDO PALMA

CIEN TRADICIONES PERUANAS

Selección, prólogo y cronología: José Miguel Oviedo